

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

ERORCI FERREIRA SANTANA

**A POÉTICA DO RISO NA REPRESENTAÇÃO DO ESTADO DE
EXCEÇÃO EM *DE DIOSES, HOMBRECITOS Y POLICÍAS* DE
HUMBERTO COSTANTINI**

Guarulhos

2018

ERORCI FERREIRA SANTANA

A POÉTICA DO RISO NA REPRESENTAÇÃO DO ESTADO DE EXCEÇÃO EM *DE DIOSES, HOMBRECITOS Y POLICÍAS* DE HUMBERTO COSTANTINI

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de São Paulo como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Estudos Literários

Linha de pesquisa: Questões de representação: poéticas e suas reapropriações

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Graciela Alicia Foglia.

Guarulhos

2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Santana, Erorci Ferreira.

A poética do riso na representação do estado de exceção em *De dioses, hombrecitos y policías*, de Humberto Costantini / Erorci Ferreira Santana. — Guarulhos, 2018. 151 f.

Dissertação de mestrado (Mestrado em Letras) — Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2018.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Graciela Alicia Foglia.

Título em Espanhol: La representación del estado de excepción en *De dioses, hombrecitos y policías*, de Humberto Costantini.

1. Humberto Costantini. 2. Paródia. 3. Sátira menipeia. 4. Carnanvalização narrativa. I. Foglia, Graciela Alicia. II. A poética do riso na representação do estado de exceção em *De dioses, hombrecitos y policías*, de Humberto Costantini.

A POÉTICA DO RISO NA REPRESENTAÇÃO DO ESTADO DE EXCEÇÃO EM *DE DIOSES, HOMBRECITOS Y POLICÍAS* DE HUMBERTO COSTANTINI

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de São Paulo como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Graciela Alicia Foglia.

Aprovado em ____ de _____ de 2018.

Profa. Dra. Graciela Alicia Foglia

Universidade Federal de São Paulo (orientadora, presidente da banca)

Prof. Dr. André Luiz Barros

Universidade Federal de São Paulo (examinador interno)

Profa. Dra. Mayra Pinto

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo
(examinadora externa)

*À memória de meu pai, Efigênio Cândido Batista, suficientemente
instruído para a assinatura do nome e o letreiro do ônibus, que tem
me ensinado a ser digno.*

Agradecimentos:

À Profa. Dra. Graciela Alicia Foglia pela didática de uma profunda crença humanística, pela orientação segura, e principalmente por acreditar que eu fosse capaz de um grande feito: esta dissertação que, despudorada e orgulhosa, se apresenta.

À Lilica, minha mãe, por me ensinar a possibilidade de conciliação entre a firmeza do espírito e do coração e o sentimento de compaixão.

À Prof. Dra. Mayra Pinto, cuja generosidade reconheceu meu esforço de pesquisa no meio do caminho, deu-me novo alento para a caminhada e ajudou-me a fazer os ajustes teóricos e conceituais.

Ao prof. Dr. André Barros, por guiar-me como mestre intelectual na senda da interdisciplinaridade, por ampliar meus horizontes interpretativos da criação literária e honrar-me com a sua amizade.

Às Profs. Dras. Leila de Aguiar Costa, Mirhiane Mendes de Abreu, Ana Claudia Romano Ribeiro e Paloma Vidal e aos Profs. Drs. Orlando Vian Jr. e Ivan Rodrigues Martin, das disciplinas do Programa de Pós-Graduação em Letras da Unifesp, pelo valioso auxílio na definição do arcabouço teórico e do método desta pesquisa com a pluralidade de seus ensinamentos.

Aos colegas e companheiros da jornada discente pelo diálogo, pelo espírito de solidariedade e pelo *ethos* de simpatia.

À minha companheira de lutas, êxtases e dores, Solange, e aos meus filhos, Bruno e Beatriz, pelo apoio moral e estímulo; por me tolerarem nas muitas vezes em que, entusiasmado com o tema e suas descobertas, os transformei em interlocutores forçados.

RESUMO

O romance *De dioses, hombrecitos e policías*, do escritor argentino Humberto Costantini (1924–1987), foi publicado em 1979 no México, país em que o autor encontrava-se exilado em razão das perseguições políticas e do programa de extermínio de opositores políticos empreendidos a partir da deflagração da última ditadura militar argentina, no período de 1976 a 1983. A obra é uma representação estilizada de atos arbitrários da violência desse estado de exceção contra indivíduos fragilizados pela perda das garantias de direitos individuais como a liberdade e a própria vida. O estudo desenvolve-se sob a hipótese de que essa representação estrutura-se com elementos da poética do riso com função ideológica de resistência aos discursos legitimadores da violência de Estado, mas não só aqueles captados na realidade contingente e imediata que dá suporte à narrativa, mas também os de uma história que parece transitar do passado para um devir, representada no romance pela instância intemporal mítica. O estudo ora empreendido tem por objeto a análise dos elementos formais de reapropriação e atualização dessa poética, destacadamente a sátira paródica e a composição grotesca, em um quadro geral de carnavalização narrativa. Também contempla a mobilização e atualização da técnica da polifonia narrativa, reconhecida pelo teórico Mikhail Bakhtin como eixo estruturante pioneiro dos romances escritos por Dostoiévski. O principal objetivo da pesquisa é a demonstração da mobilização e atualização da poética do riso para a composição de um contradiscurso literário de resistência aos discursos legitimadores do poder político com sua carga de violência agregada. O estudo tem sido desenvolvido à luz das obras teóricas nucleares *Problemas da poética de Dostoiévski* e *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento – O contexto de François Rabelais*, ambas de Mikhail Mikhailovich Bakhtin, e *Literatura e cultura na América Latina*, de Ángel Rama.

PALAVRAS-CHAVE: *De dioses, hombrecitos y policías*. Humberto Costantini. Paródia. Sátira menipeia. Carnavalização narrativa.

RESUMEN

La novela *De dioses, hombrecitos y policías*, del autor argentino Humberto Costantini (1924–1987), se publicó en 1979 en México, el país en el cual el autor se quedaba exiliado a causa de las persecuciones políticas y del programa de exterminio de opositores políticos ejecutado desde hacia la deflagración de la última dictadura militar argentina, en el período de 1976 a 1983. La obra es una representación estilizada de actos arbitrarios de ese estado de excepción en contra individuos fragilizados por la pérdida de las garantías de los derechos individuales como la libertad y la propia vida. La investigación se desarrolla bajo la hipótesis de que esa representación se estructura con elementos de la poética de la risa con función ideológica de resistência a los discursos legitimadores de la violencia de Estado, pero no solo aquellos pillados en la realidad contingente e inmediata que da soporte a la narrativa, sino también los de una historia que parece transitar desde el pasado hacia el devenir, representada en la novela por la instancia intemporal mítica. El estudio aquí desarrollado tiene por objeto el análisis de los elementos formales de la apropiación y actualización de esa poética, señaladamente la sátira paródica y la composición grotesca, en un cuadro general de carnavalización narrativa. También mira el desplazamiento y la actualización de la técnica de la polifonía narrativa, reconocida por el teórico Mikhail Bakhtin como eje estructurante pionero de las novelas escritas por Dostoiévski. El objetivo central de la investigación es la demostración del desplazamiento y de la actualización de la poética de la risa para la composición de un contradiscurso literario de resistência a los discursos legitimadores del poder político con su carga de violencia agregada. El estudio se ha desarrollado a la luz de las obras teóricas nucleares vertidas al portugués *Problemas da poética de Dostoiévski* y *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento – O contexto de François Rabelais*, ambas de Mikhail Mikhaïlovich Bakhtin, y *Literatura e cultura na América Latina*, de Ángel Rama.

PALABRAS-CLAVE: *De dioses, hombrecitos y policías*. Humberto Costantini. Parodia. Sátira menipea. Carnavalización narrativa.

SUMÁRIO

Introdução

<i>DE DIOSES, HOMBRECITOS Y POLICÍAS: FIGURAÇÕES REAIS E MÍTICAS DE UMA TRAGICOMÉDIA SOCIAL</i>	11
--	-----------

Capítulo 1

A POÉTICA DO RISO SATÍRICO-PARÓDICO COMO ARMA DE RESISTÊNCIA	30
1.1 OS HOMENS E OS DEUSES TAIS COMO SÃO (CONSIDERAÇÕES SOBRE O GÊNERO ÉPICO)	30
1.2 APRESENTAÇÃO DE <i>DHP</i>	33
1.3 A IDEOLOGIA DOS DISCURSOS NARRATIVOS SATÍRICO-PARÓDICOS	37
1.3.1 Sátira política e sobrenatural	43
1.3.2 Conceito, antecedentes e inserção satírico-paródica pós-vanguardista	51
1.3.3 Ideologia e contraideologia na narrativa satírico-paródica	63
1.3.4 A paródia da tradição neoclássica	91

Capítulo 2

PROCEDIMENTOS DE CARNAVALIZAÇÃO NARRATIVA EM <i>DHP</i>	96
2.1 A ESTRUTURA TRIPLANAR CÉU-TERRA-INFERNO E O DIÁLOGO DOS MORTOS	96
2.2 AS <i>MÉSALLIANCES</i> ENTRE DEUSES E HOMENS	100
2.3 O PROCEDIMENTO DE ELOGIO-INJÚRIA	105
2.4 REAPROPRIAÇÕES E FIGURAÇÕES DO GROTESCO COM FINS SATIRIZANTES	107

2.4.1 As máscaras da morte e seu rebaixamento grotesco	111
2.4.2 O diálogo do inferno satírico-paródico de <i>DHP</i> com outros infernos literários	113
2.5 A COROAÇÃO-DESTRONAMENTO DE EDES E O TRIUNFO DO AMOR SOBRE A MORTE	117
 Capítulo 3	
A ATUALIZAÇÃO DA POLIFONIA NARRATIVA E O DIALOGISMO EM <i>DHP</i>	127
 Conclusão	
OS DISCURSOS NA ALÇA DE MIRA DE NARRADORES EM PÉ DE GUERRA	142

Introdução

De dioses, hombrecitos y policías: figurações reais e míticas de uma tragicomédia social

“(...) o riso tem um profundo valor de concepção de mundo, é uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a história, sobre o homem (...)”
(BAKHTIN, 1987: p. 57)

No campo da metodologia de pesquisa em ciências humanas há um marco de percepção que os analistas definem como “problemática sentida¹”, um outro nome para aquilo que a tradição crítica em língua inglesa chama *insight*, situado no estágio inicial ou primeiro movimento de um itinerário de pesquisa.

O ponto de partida deste estudo comparatista² foi uma sensação de estranhamento gerada pela leitura da obra *De dioses, hombrecitos y policías* (doravante, *DHP*), do argentino Humberto Costantini, representação de uma sociedade injusta e violenta no limiar de um governo ditatorial, a última ditadura militar argentina ou, empregando aqui o termo jurídico-filosófico estabilizado pelo filósofo italiano Giorgio Agamben em obra teórica homônima, representação literária de aspectos do estado de exceção argentino.

Parecia emergir dessa obra artístico-literária uma espécie de desconcerto entre discurso ficcional e substância representada. A narrativa dos atos de terrorismo de Estado desenvolvia-se despida de todo ornato retórico grave e solene – como ocorre, por exemplo, na dicção da obra testemunhal sobre fatos da violência de Estado brasileira, *Combate nas trevas*, escrita por Jacob Gorender. O autor mobilizava, ainda, uma ampla gama de figuras alegóricas e satíricas carnavalescas em sua composição, ao invés de privilegiar a precisão da linguagem descarnada e objetiva na fronteira entre literatura e jornalismo como o fez, por exemplo, Rodolfo

¹ O termo, comentado por Laville & Dionne (1999: p. 97), refere o estágio inicial da conscientização de um problema de pesquisa.

² O enquadramento como estudo fundado no campo da literatura comparada impõe-se pela preeminência dos conceitos de *fonte* e *influência*, fundamentais para a análise do texto paródico ou de textos em geral que exibam marcas ostensivas de intertextualidade em sua superfície, como é o caso de *DHP*, romance que se estrutura com o eixo paródico de formas da tradição clássica. De acordo com a concepção de Sandra Nitrini, “O conceito de fonte associa-se intimamente ao de influência. Ambos dizem respeito aos mecanismos da criação literária e funcionam como conceitos operatórios na literatura comparada tradicional, voltada para o estudo das relações entre uma obra e seus modelos.” (NITRINI, 2015: p. 169).

Walsh em seu *Operación Masacre*, escrito a partir de testemunhos sobre uma chacina de civis perpetrada sob o governo ditatorial de Juan José Valle, em 1956. Uma pluralidade de gêneros discursivos em multiperspectivismo parecia, às vezes, representar um referencial externo sem a mediação de um narrador. Por outro lado, a retórica do gênero épico elevado na superfície da linguagem narrativa vestia um indisfarçável corpo textual satírico-paródico, na permanente tensão entre o monopólio da força e o horror suscitado pela iminência de uma tragédia anunciada de um lado, e a vingança do riso cômico de outro. Sem abrir mão dos efeitos catárticos de medo e temor, o autor agregava à substância trágica³ um riso sarcástico e escarninho, expressão de uma luta permanente para a superação do medo diante das figuras grotescas da violência e da morte. Os discursos literários que estruturavam a obra vinham modulados pelas diversas formas da poética do riso, oscilando entre a ironia sutil, em um extremo do pêndulo narrativo, e formas mais abertas de derrisão, como a invectiva e a zombaria, em outro.

Além desses traços composicionais, o enfeixamento épico dos fatos narrados sob a consciência uma do autor, em consonância com a tradicional unidade estilística dos gêneros sérios (epopéia, tragédia e retórica) desaparecia. Conjugava-se com a pluralidade de vozes narrativas às vezes superpostas, às vezes contrapostas, sempre contraditórias. Em *DHP*, alternavam-se os discursos clássico (épico-trágico) e neoclássico (lírica pastoril), o discurso burocrático e o epistolar de relatórios e cartas de policiais, os diálogos diretos entre parapoliciais e fragmentos de falas de noticiários de rádio e televisão, numa combinatória de formas discursivas

³ Aqui, faz-se necessário comentar sucintamente os fundamentos da tragédia como gênero literário. No capítulo seis da *Arte Poética*, Aristóteles define a estrutura formal e os efeitos desse gênero como a imitação de uma ação de caráter elevado, em linguagem ornamentada, não por narrativa, mas por meio de representação cênica. Seu objetivo é suscitar os sentimentos de terror e piedade para a purificação ou catarse dessas emoções. Terror e piedade são, assim, elementos catárticos centrais da tragédia. Para a compreensão dos sentimentos suscitados pela tragédia faz-se necessário o entendimento da compaixão e do medo como paixões da alma. De acordo com o filósofo, em sua *Arte Retórica*, a compaixão caracteriza-se pela pena profunda causada ao expectador pelo imerecido infortúnio do semelhante; o medo, por sua vez, caracteriza-se pelo sentimento de que as penas sofridas pelo semelhante também venham a ser sofridas pelo expectador. Puppi, um dos intérpretes da obra *A violência e o sagrado*, de René Girard (PUPPI, Ubaldo Irineu. "Uma teoria da cultura". In: Revista Trans / Form / Ação, 1, p. 241-256) também explica os fundamentos da tragédia. De acordo com o analista, "A tragédia, celebrada perante a comunidade, tem algo a ver com o rito sacrificial das formas religiosas primitivas, do qual toma o lugar quando este entra em declínio. Em vez de 'um templo e de um altar sobre o qual será realmente imolada uma vítima, tem-se agora um teatro e um palco sobre o qual o destino dessa vítima (o *catharma*) purgará os espectadores de suas paixões e provocará uma nova *catharsis* individual e coletiva'. A tragédia grega situa-se pois em um período de transição entre uma ordem religiosa arcaica e a ordem mais 'moderna', estatal e judiciária, que vai sucedê-la."

alienadas, arbitrárias, intransigentes, grotescas e bestiais das instâncias terrenas ou supraterras do poder, calibradas pela subversão paródica das vozes excelsas do Olimpo e dos magnos ofícios divinos.

Foram essas percepções ou impressões de superfície geradoras de inquietação que me levaram, primeiro, à leitura dos estudos sobre polifonia narrativa e dialogismo⁴ como técnicas de construção romanesca e ao riso como procedimento de carnavalização literária. Um estudo aprofundado desses elementos da poética foi empreendido pelo filósofo e pensador russo Mikhail Mikhailovich Bakhtin (1895–1975) nas obras *Problemas da poética de Dostoiévski* e *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento – O contexto de François Rabelais*. O grande proveito dessas leituras operou-se, primeiro, com a descoberta dos liames formais do romance de Costantini com os romances de Rabelais e Dostoiévski. Leituras teóricas complementares, como os estudos sobre a paródia e a ironia de Linda Hutcheon, D. C. Muecke e Elzbieta Sklodowska, conduziram-me à convicção de que a obra de Costantini estava inserida em uma tradição da poética do riso, largamente mobilizada pelos ficcionistas da vanguarda e da pós-vanguarda⁵ latino-americana.

Para a compreensão da mobilização e atualização dos elementos satírico-paródicos integrantes da poética do riso na pós-vanguarda, foi necessário recuar na história dessa poética, desde as suas origens na antiguidade clássica, passando pela cultura cômica e popular da Idade Média e seu aproveitamento nas obras artístico-literárias do Renascimento, até o advento do romance burguês escrito no período romântico. Entretanto, no curto hiato temporal para o desenvolvimento deste estudo dissertativo, tive que fazer um recorte apertado de obras no imenso universo

⁴ Os binômios polifônico-dialógico e homofônico-monológico, que caracterizam tipos de estruturação discursiva no romance, foram estabelecidos por Bakhtin, e são comentados no capítulo 3 desta dissertação.

⁵ Os termos “vanguarda” e “pós-vanguarda” no contexto da produção literária hispano-americana equivalem-se aos termos “modernismo” e “pós-modernismo” no cenário da produção literária brasileira. Tanto em um caso como no outro, o segundo termo não se traduz como superação ou ruptura com determinados procedimentos estéticos, mas como um passo adiante em sua formulação ou uma resposta estética aos novos desafios do campo sociopolítico. Sklodowska (1991: p. 8) identifica o florescimento da paródia nos romances hispano-americanos como um típico fenômeno estético moderno e, em particular, pós-vanguardista, dado o seu caráter desconstrutivo e autiautoritário. Nesse sentido, “El cuestionamiento de la capacidad representativa del lenguaje – propio del pensamiento moderno y, en particular, postvanguardista – há reforzado esta inclinación a interpretar el acto de escribir como processo inexorablemente paródico.”

da produção artística e teórica sob as premissas da poética do riso, em uma leitura apenas de superfície, numa tentativa de apreensão de seus traços essenciais.

Revelou-se de fundamental importância a leitura da obra teórica de Bakhtin sobre a poética de Rabelais. Nesse livro, o teórico estuda a diversidade dos elementos formais e as principais manifestações festivas do carnaval na Idade Média, como as *soties* (farsas satíricas que eram encenadas no palco improvisado da praça pública medieval), a Festa dos Loucos (*Festa Stultorum*) e a Festa do Asno, todas expressões artísticas paródicas de liberação tolerada das solenidades ritualísticas e religiosas do estado feudal. O teórico também estuda as representações de imagens grotescas do carnaval, tanto como símbolo de um universalismo dos ciclos de vida e morte quanto como expressão do riso como superação do medo vencido da morte e dos castigos supraterrâneos.

O núcleo central da tese de Bakhtin é, primeiro, a plena transposição do sistema de imagens da cultura cômica e popular da Idade Média para as obras literárias *Gargântua e Pantagruel*, de François Rabelais; em segundo lugar, a debilitação do sistema de imagens grotescas do carnaval a partir do romantismo, pela preeminência de sua função de sátira política e em detrimento de seu caráter universalista de símbolo do binômio morte-renascimento.

Em *Problemas da poética de Dostoiévski*, o objeto da análise de Bakhtin é a polifonia narrativa, calibrada tanto no plano externo da relação entre os discursos narrativos quanto em sua articulação interna (microdiálogo) pelo fenômeno definido como dialogismo. A tese central do teórico nesse estudo é a atribuição do pioneirismo de Dostoiévski como criador original dessa forma narrativa estruturante de seus romances polifônico-dialógicos, por oposição à estruturação narrativa tradicional do romance europeu, homofônico-monológico. De acordo com a concepção polifônico-dialógica do romance, ao contrário da estruturação homofônico-monológica – na qual a descrição das ações das personagens e até mesmo seus diálogos diretos enfeixam-se na consciência única do autor – a autoconsciência do herói, totalmente dialogada, “está voltada para fora, dirige-se intensamente a si, a um outro, a um terceiro. Fora desse apelo vivo para si mesma e para os outros ela não existe nem para si mesma”. (BAKHTIN, 2015: p. 292).

Além da demonstração pragmática dessa tese, o teórico estabelece a vinculação da escritura de Dostoiévski ao gênero literário sério-cômico como

atualização do subgênero sátira menipeia. Insere-a, portanto, na tradição desse subgênero, cujos contornos expressivos e formais fundam-se nos diálogos de Luciano de Samósata, notadamente em sua obra mais conhecida, *O diálogo dos mortos*.

Uma vez levantada a hipótese do vínculo formal de *DHP* com a poética do riso carnavalesco mobilizada na obra de Rabelais e com a estruturação polifônico-dialógica criada por Dostoiévski, o objeto desta análise dissertativa, então, é o estudo da reapropriação e atualização das figuras da poética do riso, especificamente da sátira menipeia e da paródia, no quadro geral do procedimento de carnavalização narrativa estruturante da representação da violência no contexto histórico-social do exercício arbitrário e violento do poder no estado de exceção argentino. Esta dissertação comparatista desenvolve-se na perspectiva do amplo exercício paródico de gêneros literários feito pelo autor, em um inventário não exaustivo de suas prováveis fontes e influências, e à luz de uma bibliografia teórico-crítica, cujo eixo nuclear ou pedra de toque são as obras de Bakhtin, por sua reconhecida relevância no quadro teórico geral sobre a poética do riso, e de Ángel Rama, por sua valiosa contribuição teórica nos estudos sobre a especificidade da produção ficcional latino-americana.

Construída no período pós-vanguardista, a apropriação e a atualização paródica da representação clássica de divindades pagãs e de marcas recorrentes da linguagem das épicas homéricas é uma evidência de *DHP*. Além da emulação de figuras da épica clássica grega, o autor mobiliza os recursos da carnavalização da sátira menipeia, acentuadamente a sátira paródica, para representar a privação violenta de direitos fundamentais do indivíduo no estado ditatorial, resgatando e recriando personagens e modelos narrativos em um amplo exercício de gêneros discursivos. A obra busca, assim, por meio da contrafacção da paródia, a representação cômica de uma totalidade histórica.

Diante da perpetuação de sistemas de opressão do homem pelo homem, que sempre engendrou o privilégio de elites e alijou à sombra da história as massas de plebeus (Idade Antiga), servos da gleba (Idade Média) e operários (contemporaneidade capitalista e industrial), aniquilando os levantes e as sedições, a última razão desta pesquisa diz respeito à função social e política da literatura. Poder-se-ia perguntar para que e a quem serve a literatura, afinal? E a pergunta poderia escandalizar os estetas, que sempre viram nela uma ferramenta para a

recriação ou epifania da beleza, a serviço da sublimação. Mas é justamente essa intenção de criação da beleza pela arte da palavra, ou a busca de um estado sublimado em que as contradições históricas sejam anuladas como um passe de mágica, que se revela ingênua para o narrador realista e crítico. O filósofo e pensador da poética Jean Paul Sartre tem uma resposta contundente para a indagação sobre a função da literatura, que parece ter sido observada com rigor pelos autores da literatura de resistência ao estado de exceção:

Estos tres elementos me parecen indispensables: tomar al hombre, mostrar que está vinculado al mundo en su totalidad, hacerle sentir su propia situación, para que se encuentre en ella, y se encuentre a disgusto, y, al mismo tiempo, darle los elementos de una crítica que pueda facilitarle una toma de conciencia.

(SARTRE, 1965)

Como se tomassem a afirmação de Sartre como uma palavra de ordem, boa parcela dos escritores hispanoamericanos e brasileiros, durante o período dos regimes ditatoriais das décadas de 70 e 80 do século passado, engajou-se à ideologia política de esquerda dos novos tempos e passou a servir-se da literatura como ferramenta de conhecimento sociopolítica e arma de resistência contra os discursos oficiais legitimadores do poder. Tentarei demonstrar nesta dissertação essa orientação estética narrativa, portadora das escolhas axiológicas do autor criador constitutivo da poética de Costantini, representado pelo narrador onisciente de terceira pessoa – ou, mais apropriadamente, narrador épico-paródico⁶ –, na

⁶ As categorias narrativas “épico-paródico” – que utilizo nesta dissertação para o narrador que a tradição hermeneútica de estudos literários identifica como narrador onisciente de terceira pessoa –, e “narrador-protagonista” – empregada para a narrativa paralela memorialística desenvolvida pelo personagem José Maria Pulicichio –, derivam do estudo teórico *O foco narrativo*, empreendido por Ligia Chiappini Moraes Leite. Recuperando as ideias de Wolfgang Kayser (1906–1960), a ensaísta aponta a mudança substancial do narrador de romance em relação à poesia épica: “Não se trata mais de falar a um público reunido à sua volta – do qual o aproximam as mesmas experiências e os mesmos valores –; aqui, o narrador fala pessoalmente para um leitor também pessoal, individual, numa sociedade dividida (a sociedade de classes). É o fenômeno da particularização em *personagens* dos antigos *heróis* universais, coletivamente aceitos como representação de valores comunitários. (LEITE, 1985: p. 11). Uma das teorias narratológicas comentadas pela ensaísta é aquela formulada por Norman Friedman, em resposta às seguintes perguntas básicas formuladas para a abordagem do problema do ponto de vista na narrativa: a) Quem conta a história? b) De que posição ou ângulo a história é contada? c) Quais os canais empregados pelo narrador para comunicar a história? e d) A que distância ele coloca o leitor da história? Essa investigação leva o teórico a propor as seguintes categorias progressivas: a) autor onisciente intruso; b) narrador onisciente neutro; c) “eu” como testemunha; d) narrador-protagonista; e) onisciência seletiva múltipla; f) onisciência seletiva; g) modo dramático; h) câmera; i) análise mental, monólogo interior e fluxo de consciência.

superfície do texto paródico e nas dobras da multivocalidade narrativa satírico-paródica.

Melhor conviria ao estudo do discurso literário de resistência à opressão e à violência de Estado extrapolar a esfera das figuras e das formas poéticas, sob o risco de não se apreender a essência da pluralidade dos signos alegóricos dessas obras. Embora o estudo sobre a concepção cômica do mundo e a sátira do poder político a ela atrelada – atualizada na obra de Costantini – pudesse adotar um escopo interdisciplinar bem amplo, abrangendo, por exemplo, campos diretamente relacionados à problemática da violência de Estado, como a Ciência Política e a Psicanálise, optei por ampliá-lo apenas à esfera da Filosofia do Direito, e apenas para uma imprescindível compreensão conceitual do tipo de Estado ou regime político vigente ao tempo histórico das narrativas – o estado de exceção – e manejo de um ou outro termo técnico jurídico para determinadas ações, imagens ou fenômenos sociais estruturantes da narrativa.

A escolha do *corpus* de análise desta dissertação reflete, sem dúvida, a preferência deste mestrando. Entretanto, ela pode ser justificada pelo impacto causado pela publicação da obra objeto da análise, tanto por seu caráter contestatório imediato à violência de Estado ao tempo de sua escritura, quanto por seu engenho artístico e novidade na forma da atualização da poética do riso. Estes elementos qualificam-na como objeto estético e justificam a análise crítica empreendida e a reunião de sua fortuna crítica mais expressiva, que pode ser útil

Entretanto, as categorias de narradores propostas por Friedman não são contempladas por Bakhtin em sua obra *Estética da criação verbal* (ECV), e muito menos em seu estudo mais pragmático sobre os *Problemas da poética de Dostoiévski* (PPD). O lugar desse “narrador” está ocupado na ECV pelo conceitual de “autor criador” (uma refração da voz do autor-pessoa), entendido como uma função estética imanente ao processo de construção da prosa de ficção, também interpretada como uma “posição axiológica”, que tanto pode identificar-se com os narradores tradicionais de primeira pessoa (narrador-protagonista) quanto com o narrador de terceira pessoa. Neste sentido, de acordo com a interpretação de Faraco (2009: p. 94), o autor criador caracteriza-se como “uma função narrativa imanente que condensa, num todo estético, determinado feixe de relações valorativas” ou “um modo de ver o mundo, um princípio ativo de ver que guia a construção do todo estético e direciona o olhar do leitor. Ainda de acordo com Bakhtin, o status do autor criador é o de um “sujeito cognoscente”, dotado de um excedente de visão transgrediente do ponto de vista da personagem, a quem cabe a última palavra. Nesse sentido, “O autor não só enxerga e conhece tudo o que cada personagem em particular e todas as personagens juntas enxergam e conhecem, como enxerga e conhece mais que elas, e ademais enxerga e conhece algo que por princípio é inacessível a elas” (BAKHTIN, 2011: p. 11). A voz desse autor criador, “nunca sente a resistência de uma possível palavra da personagem que possa focalizar o mesmo objeto de maneira diferente, a seu modo, ou seja, do ponto de vista de sua própria verdade.” (BAKHTIN, 2015: p. 81). Neste sentido, isto é, o da concepção estético-formal ou princípio criador orientado pela noção de uma fusão indissociável entre o autor e a personagem ou da unicidade axiológica entre ambos durante o processo estético, “A luta do artista por uma imagem definida da personagem é, em um grau considerável, uma luta dele consigo mesmo.” (BAKHTIN, 2011: p. 4–5).

aos estudantes de Letras, quer para revelação de novas facetas da poética do riso, quer para reafirmação do valor de sua contribuição para o aprimoramento da forma artística literária.

Aqui, observo que a pesquisa da fortuna crítica da obra de Costantini revelou escassos estudos, felizmente suficientes para iluminar seus principais traços composicionais. Declaro-me especialmente tributário do estudo de Elzbieta Sklodowska e dos ensaios de Claudia N. Fernández e Adelaida López Mejía. Fernández, professora da Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE) da Universidad Nacional de La Plata, escreveu “Parodiar la tradición clásica: *De dioses, hombrecitos e policías* de Humberto Costantini”, no qual analisa o contexto histórico-literário de produção e faz um amplo inventário e estudo das marcas discursivas épicas mobilizadas na estruturação de *DHP*. Em seu levantamento dos mecanismos de reprodução e descontextualização do modelo épico em *DHP*, além da reapropriação de personagens do panteão grego em relação com os heróis, e do tráfego pelos três reinos céu-terra-inferno, a estudiosa levanta, entre outras marcas discursivas, o uso dos epítetos. Assim, quando a narrativa põe os deuses do Olimpo em cena pela primeira vez (COSTANTINI, 2008: p. 29), predomina esse modo de caracterização de personagens por meio da descrição de seus principais atributos, um procedimento típico das épicas homéricas. Afrodita é apresentada como a “que ama las sonrisas” ou a “de hermosa cintura, de cuyos senos perfectos brotan los deseos”; o principal lugar dos sucessos terrestres, como “la calle Teodoro Vilardebó, rica em paraísos”; o mensageiro dos deuses como “Hermes, el de los pies veloces”; a deusa Atenea como “la indômita hija de Zeus”, a de “ojos claros” ou “ojos de lechuza”. Da mesma maneira, Edes é referido como “el de los negros caballos” (COSTANTINI, 2008: p. 43).

Igualmente relevante para a caracterização da paródia épica é o aproveitamento das cenas típicas como, por exemplo, o respeito a um protocolo de apresentação mobilizado pelos deuses quando se encontram. Nesse sentido, esta fala de Hermes, o “divino mensajero”: “Oh desconocida Sombra, enviado soy de los Dioses del Olimpo, Hermes, el Mensajero, es mi nombre. Soy hijo de Maia e del tonante Zeus. Por los inmortales te conjuro a que me reveles tu nombre (...)”. (COSTANTINI, 2008: p. 43).

A ensaísta comenta, ainda, os símiles descritivos das cenas de matanças de animais (hecatombes), que tem seu paralelo na descrição brutal da morte anunciada dos *hombrecitos*, feita por diferentes narradores a diversos narratários. Assim, a narrativa multivocal estrutura-se com diferentes versões detalhadas de um mesmo fato. Ela é feita pela alma de Ramón Falcón a Hermes (p. 66) – “Tendrán las manos atadas a la espalda, bandas de tela adhesiva sobre sus bocas, y numerosos impactos de bala de gran calibre en sus golpeados cuerpos.” –; pela boca de Hermes a Afrodita e Atenea (p. 79); e pelo mesmo mensageiro à ninfa Menta. (p. 167).

Mejía, por seu turno, situa a obra na perspectiva teórico-crítica da sátira, assinalando, entre outras reapropriações de figuras composicionais e manejo de técnicas narrativas, o emprego de elementos estabilizados na tradição da sátira menipeia, à luz dos estudos de Bakhtin sobre a mobilização desse gênero nas obras de Dostoiévski. Mais que esse inventário formal e crítico-teórico, o ensaio de Mejía tem o mérito de uma radiografia precisa sobre a representação alegórica da agremiação Polimnia em *DHP*:

Al sobrevalorizar el arte por el arte en una sociedad amenazada por una dictadura, la agrupación de poetas le da la espalda a la catástrofe argentina cuyos presagios eran evidentes a finales del año 1975. Esta ceguera de los socios de Polimnia ante la debacle que le esperaba a la nación constituye uno de los blancos satíricos fundamentales de la novela. De hecho, muchos sectores de la clase media argentina, ante el caos que vivía la nación, llegaron a mirar con buenos ojos la posibilidad de un golpe militar (Gillespie 223)

(MEJÍA, 1991: p. 95).

De acordo com Mejía, Costantini pertenceu à chamada geração de 1957, uma plêiade de ficcionistas hispanoamericanos entre os quais se incluem o chileno José Donoso (1924-1996), autor do romance *El obscuro pájaro de la noche*, e o argentino Manuel Puig (1932-1990), autor de *The Buenos Aires affair*, este último também perseguido pelo aparato militar argentino e exilado no México, como Costantini. Credita-se a essa geração de ficcionistas, cuja produção mais expressiva desenvolveu-se nos anos de terror da década de 70, nos quais “en la Argentina dieron una espantosa muestra del sadismo e el mal que yacen latentes y pueden irrumpir dentro de cualquier nación y cualquier pueblo” (MEJÍA, 1991: p. 88) um impulso particular ao gênero por meio da mobilização e atuação da sátira menipeia e

da composição grotesca com função satírica. Assim, anota Mejía (1991: p. 87), “Lo grotesco y lo paródico, ineludibles claves para la novelística de José Donoso y Manuel Puig, se conjugan en *De dioses, hombrecitos y policías* con ecos inconfundibles de la tradición occidental”.

A ensaísta também assinala como traço característico da produção desses autores continuadores da tradição satírica ocidental a pulverização da voz narrativa. Reproduzindo o pensamento crítico de Dellepiane, refere a apresentação de personagens “sin la aparente mediación de un narrador, a través de ‘diarios íntimos... cartas, conversaciones telefónicas, transcripciones de documentos’ ” (MEJÍA, 1991: p. 87). Ora, esse procedimento composicional por meio de uma pluralidade de gêneros discursivos intercalados é, justamente, um dos traços da sátira menipeia assinalados por Bakhtin como renúncia à voz autorial e à unidade estilística, percebido como procedimento radicalmente novo no romance de Dostoiévski. Os traços composicionais satírico-paródicos, o rebaixamento grotesco e a pluralidade de vozes narrativas, dentre outros, assinalados por Mejía como característicos dessa geração de 1957 coincidem com aqueles enumerados por Sklodowska em 25 romances da literatura que ficou conhecida como *boom* latino-americano.

Os ensaios de Sklodowska, Fernández e Mejía, sucintos e precisos, complementam-se para a formação de um arco crítico de tão amplo espectro e alcance analítico, que não parece escapar de seu exame detalhes relevantes da estruturação e dos sentidos da obra de Costantini. Diante dessa envergadura analítica, só nos restaria dar-nos por satisfeitos pelo feixe luminoso sobre o núcleo e as margens do discurso de *DHP*. Entretanto, aqui e ali no apanhado crítico de Mejía, uma e outra opinião desafiam réplica, e há aspectos da poética do riso mobilizada pelo autor não suficientemente explorados no âmbito desses estudos, merecedores de uma tentativa de compreensão mais aprofundada. Esta a convicção que justifica este estudo dissertativo.

A obra estudada nesta dissertação é uma contraface parodística do gênero épico, especificamente das escritas épicas da *Ilíada* e da *Odisseia*. Mas também, como veremos, a composição paródica de Costantini estende-se pelas representações carnavalescas do inferno em *O diálogo dos mortos*, de Luciano de Samósata, e da épica religiosa cristã da *Divina Comédia*, como expressões do medo

vencido pelo riso, além de emular parodisticamente, na narrativa paralela feita pelo narrador-protagonista, o modelo neoclássico parnasiano. Entretanto, a narrativa épico-paródica inventada por Costantini preserva o caráter épico não porque representa, conforme a definição de Hegel para o gênero, “a guerra entre duas nações estrangeiras”, mas o ataque inicial de uma guerra entre irmãos inimigos, a guerra fratricida entre facções rivais de uma mesma nação. É neste sentido que atualizam pelo viés da paródia e da sátira o modelo das épicas antigas.

A atualização épica no romance de Costantini é uma representação literária na qual a contraideologia⁷ conduz a voz do narrador épico-paródico (narrador

⁷ Emprego o termo *ideologia* nesta dissertação tanto para dar conta da dimensão axiológica (posição valorativa) dos enunciados de *DHP*, no sentido bakhtiniano do termo, como para identificar nessa representação do estado de exceção o mascaramento da realidade ou a operação que busca a transformação dos discursos do poder em universais abstratos, isto é, a mutação do discurso particular de uma classe hegemônica em um discurso que representa a vontade coletiva, que é, neste caso, a acepção marxista do termo. Pode ser relevante para a compreensão dessa dimensão axiológica dos enunciados de *DHP* o fato de o autor-pessoa, Costantini, ter sido militante do partido comunista argentino, portanto um intelectual familiarizado com os ideais de esquerda e com a concepção marxista do termo *ideologia*.

Para uma compreensão da concepção marxista do termo *ideologia* — e para afastar o sentido dado pelo senso comum, que penso ser a defesa estrita e ferrenha de uma determinada ideia voltada para o bem comum no campo da política — convém reproduzir aqui o fundamento social da origem do termo, de acordo com um estudo filosófico de Chauí (1980: p. 74): “além de procurar fixar seu modo de sociabilidade por meio de instituições determinadas, os homens produzem ideias ou representações pelas quais procuram explicar e compreender sua própria vida individual, social, suas relações com a natureza e com o sobrenatural. Essas ideias ou representações, no entanto, tenderão a esconder dos homens o modo real como suas relações sociais foram produzidas e a origem das formas sociais de exploração econômica e de dominação política. Esse ocultamento da realidade social chama-se ideologia.”

Ainda de acordo com Chauí e com a concepção marxista das relações sociais, que identifica a história como luta de classes, o termo *ideologia* abrange um “corpo explicativo (representações) e prática (normas, regras, preceitos) de caráter prescritivo, normativo, regulador, cuja função é dar aos membros de uma sociedade dividida em classes uma explicação racional para as diferenças sociais, políticas e culturais” (CHAUÍ, 1980: p. 129). A função da *ideologia* é, assim, a de apagar as diferenças ou contradições como de classes e de fornecer aos membros da sociedade o sentimento de identidade social por meio de referenciais identificadores como as noções de humanidade, liberdade, igualdade, nação e Estado. Nesta perspectiva, a *ideologia* seria, assim, uma espécie de trapaça na luta de classes como motor da história, a serviço da classe dominante, quer assentada no poder, quer em ascensão. Vale lembrar aqui que, para Chauí (e de acordo com a concepção marxista), a história confunde-se com o produção e a superação das contradições. Nesse sentido: “A produção e superação das contradições revela que o real se realiza como luta.” (CHAUÍ, 1980: p. 85).

Essa concepção restrita do termo não se contrapõe àquela mais ampla, genérica, formulada pelos membros do chamado Círculo de Bakhtin que se ocuparam dos problemas teóricos da linguagem, a saber, Pavel Nikolaevitch Medvedev (1892—1938), Valentin Nikolaevitch Voloshinov (1895—1936) e Mikhail Mikhailovich Bakhtin (1895—1975), declaradamente empenhados na “construção de uma teoria marxista da chamada criação ideológica, ou seja, da produção e dos produtos do ‘espírito’ humano; ou, para usar um termo mais corrente num certo vocabulário marxista, uma teoria das manifestações da superestrutura.” (FARACO, 2009: p.17). Nesse sentido, para os membros do Círculo, *ideologia* é um conceito bastante abrangente, “que engloba a arte, a ciência, a filosofia, o direito, a religião, a ética, a política” (FARACO, 2009: p.46). É desse horizonte ampliado de compreensão do termo que deriva o axioma da ideologia imanente a todo e qualquer enunciado, em conformidade com Faraco (2009: p. 47): “qualquer enunciado é, na concepção do Círculo, **sempre**

onisciente de terceira pessoa) porque denuncia a derrocada da utopia da sociedade justa na presentificação do cenário da guerra deflagrada pelo totalitarismo moderno, definido por Agamben “como a instauração, por meio do estado de exceção, de uma guerra civil legal que permite a eliminação física não só dos adversários políticos, mas também de categorias inteiras de cidadãos que, por qualquer razão, parecem não integráveis ao sistema político”. (AGAMBEN, 2004: p. 13).

O romance objeto do presente estudo, até mesmo pela peculiaridade de seu objeto de representação, a violência de estado, seria uma ferramenta discursiva contraideológica que busca pela linguagem a denúncia ou, mais apropriadamente, a exposição da corrupção dos costumes sobre os quais assentam-se os sistemas legislativo e judiciário, que são os pilares do contrato social, e sua degeneração em

ideológico [grifo do autor] — para eles, não existe enunciado não ideológico. É ideológico em dois sentidos: qualquer enunciado se dá na esfera de uma das ideologias (isto é, no interior de uma das áreas da atividade intelectual humana) e expressa sempre uma posição avaliativa (isto é, não há enunciado neutro; a própria retórica da neutralidade é também uma posição axiológica).” Entretanto, apesar dessa definição tão genérica — e aparentemente improdutivo para a análise da especificidade do literário — do termo *ideologia*, o conceito encontrou especial produtividade quando associado à defesa de uma posição valorativa do sujeito do enunciado, como fez Bakhtin no estudo da dialogia em *PPD*. Nesse sentido, Bakhtin assinala a importância da função estética da criação ideológica para a caracterização do herói em Dostoiévski: “Essa fusão da palavra do herói sobre si mesmo com sua palavra ideológica sobre o mundo eleva consideravelmente o valor semântico direto da autoenunciação, reforça-lhe a capacidade interna de resistência a qualquer acabamento externo.” (BAKHTIN, 2015: p.88). Desta maneira, o termo que a teoria marxista da contradição da luta de classes como motor da história utiliza para identificar, restritiva e negativamente, uma trapaça socioideológica, desponta na filosofia da linguagem elaborada pelo Círculo como uma espécie de ferramenta a serviço da representação do ser e das coisas.

Convém comentar, ainda, o sentido que a filósofa Hannah Arendt atribui ao termo *ideologia*: uma operação dedutiva a partir de uma única premissa, formulada como fundamento do autoritarismo de direita ou de esquerda. Nesta vertente: “O pensamento ideológico arruma os fatos sob a forma de um processo absolutamente lógico, que se inicia a partir de uma premissa aceita axiomáticamente, tudo o mais sendo deduzido dela” e “Uma vez que tenha estabelecido a sua premissa, o seu ponto de partida, a experiência já não interfere com o pensamento ideológico, nem este pode aprender com a realidade. (ARENDT, 2012: p. 628).

Da aproximação dessas posições conceituais sobre o termo *ideologia*, concluo que o discurso satírico-paródico de *DHP*, calibrado por diversas vozes em conflito (heteroglossia dialogizada), sempre denuncia um falseamento ideológico da realidade histórica, produzido para a legitimação das estruturas injustas criadas pelo poder político, aquele que faz a exploração e a dominação de uns poucos homens sobre todos os outros. Como procedimento artístico-literário, a construção paródica dos enunciados constitutivos do discurso de *DHP* sempre põe em evidência a dimensão axiológica, reforçando a contraposição *eu/outro*, criando uma zona fronteira ou intersticial de tensão e conflito heteroglóssico, em que um enunciado sempre encontra em outro a contraposição de uma réplica imediata.

Por fim, como o termo *ideologia* deve ser compreendido neste estudo na perspectiva da poética do riso, especificamente da sátira paródica no campo das representações literárias da pós-modernidade, tomo-o em seus sentidos negativos, *isto é*, aquele atribuído pelo marxismo e aquele que lhe deu Arendt, para interpretar o *ethos* do criador de *DHP* como operação axiológica responsiva de desconstrução ou anulação pela “transcontextualização irônica” (HUTCHEON, 1989: p. 48) dos fundamentos lógicos dos enunciados legitimadores do poder, e por isso com um acréscimo prefixal opositivo: *contraideologia* ou *contradiscurso*.

violência de Estado. Noutras palavras, as figuras grotescas dessa poética do riso são alegorias que operam em favor da reposição da integridade do indivíduo e contra o estiolamento da essência humana, contra o aviltamento da humanidade.

No contexto histórico do estado de exceção, os discursos que o representam, pois, estão carregados de ideologia, quer no sentido atribuído a este termo pelo marxismo, quer sob o prisma do entendimento de Arendt, no estudo que desenvolveu sobre a origem e as formas do antissemitismo, do imperialismo e do totalitarismo. Como esclarece Alfredo Bosi em *O ser e o tempo da poesia*, ao tratar da poesia de resistência, reproduzindo a concepção marxista do termo, a ideologia não ilumina a realidade⁸. Evidentemente, o sentido do termo ideologia empregado por Bosi não se aplica à posição contraideológica do narrador satírico-paródico de *DHP* nem ao modo como ela se articula na linguagem para, afinal, revelar ao homem a complexidade do mundo e de si mesmo, as fraturas do mundo e de si mesmo, e dar a ele elementos para uma tomada de consciência para uma possível superação, como ensina Sartre. Bosi refere certamente a ideologia do poder autoritário, da classe dominante que ele representa e a lógica de seus discursos legitimadores, justamente aqueles contra os quais bate-se a poética do riso nos romances, com as armas da paródia e da sátira.

Este estudo orienta-se, finalmente, pela crença em um determinado grau de originalidade técnica, na qualidade artístico-literária e na prévia compreensão da contribuição da obra para a ampliação das possibilidades formais do romance. Na perspectiva de entendimento de sua composição por meio de um procedimento de reapropriação e reformulação de um mosaico de estilos e gêneros discursivos orientadas pelo vetor da poética do riso, ainda assim essa obra resulta de uma experiência estilística singular e irrepetível, lograda por um autor, cujo esforço devotado à recriação artístico-literária da realidade de seu tempo, numa mesa de quarto clandestino de sua pátria ou do exílio estrangeiro, foi revelado, certa vez, pela autoimposição de escrever *atornillado a la silla* (parafusado à cadeira). Com esta metáfora da oficina literária criada por seu próprio artífice, Costantini, marcada talvez

⁸ “A ideologia não aclara a realidade: mascara-a, desfocando a visão para certos ângulos mediante termos abstratos, clichês, slogans, idéias recebidas de outros contextos e legitimadas pelas forças em presença. O papel mais saliente da ideologia é o de *cristalizar as divisões da sociedade*, fazendo-as passar por naturais; depois, encobrir, pela escola e pela propaganda, o caráter opressivo das barreiras; por último, justificá-las sob nomes vinculantes como Progresso, Ordem, Nação, Desenvolvimento, Segurança, Planificação e até mesmo (por que não?) Revolução.” (BOSI, 2000: p. 168)

por um esforço obsessivo de compreensão das contradições de seu tempo, não resta dúvida que a essência da obra artístico-literária de qualidade, mesmo que advenha da propalada inspiração romântica ou do automatismo da escrita surrealista, sempre emerge da experiência e resulta de uma combinatória de saturação técnica e engenho artístico, como é o caso dessa “historia de amor, de humor y de poesia bajo la pavorosa amenaza de la muerte”, nas palavras de seu próprio autor, expressas na dedicatória do livro.

Polimnia: bastião da cidade letrada em campo minado

Em *DHP* há uma cidade dentro de outra, prestes a ser assaltada por forças militares ferozes e brutais. Seus habitantes, além de terem sido ungidos como bodes expiatórios para morrer, na dupla instância narrativa do romance – a mítica e a terrena –, estão sendo fustigados pelo riso escarninho de um narrador que, como as mães devotadas que açoitam suas crias com a aspereza de sua língua para que despertem da letargia e sobrevivam à ferocidade do mundo, não lhes poupa invectivas e sarcasmo. Trata-se de uma versão possível da *Cidade Letrada*, criada metonimicamente pelo crítico literário uruguaio Ángel Rama. No âmbito das inferências narrativas do leitor, apenas um reduzido enclave de poetas tão diletantes quanto amadores, entregues a um recital no microcosmo de uma pequena casa situada na “calle Teodoro Vilardebó, 2562, barrio de Villa del Parque”, na noite de Buenos Aires, em 3 de dezembro de 1975. A sociedade argentina está, portanto, a menos de quatro meses do golpe militar que instalou a última ditadura de tipo permanente, autodenominada Processo de Reorganização Nacional. Essa descrição sumária de caracteres e o recorte espacial e temporal, comprováveis pela simples leitura, definem com precisão, desde logo, um alvo de artilharia por duas razões.

Tomada como metáfora da reposição decadente de um determinado modo de produção literária e da função social de seus artífices, os integrantes da agremiação Polimnia já não servem como artífices discursivos e publicistas da ideologia estatal, muito menos do estado de exceção dos novos tempos, tendo se transformado em refugos da estrutura de sustentação do poder, passíveis de remoção do caminho sob qualquer pretexto. Interpretada como alegoria da

alienação⁹ moral da classe média argentina, esses poetas ocupam e obstam o lugar de enunciação de uma palavra interdita de resistência à violência arbitrária do Estado autoritário que invade o horizonte da liberdade e das garantias individuais e avança com sua sombra negra sobre a cidade sitiada.

Polimnia é, pois, a alegoria de uma cidade anacrônica, que não superou os impasses e contradições da colonização, reprodutora de uma retórica defasada que bem serviu como um dos instrumentos eficazes do domínio monárquico espanhol e português no Novo Mundo, entre os séculos XVI e XIX, mas que agora, destituída de poder e função, já pode ser demolida. Como reprodutores de uma literatura abertamente apologética e replicadora do poder das estruturas religiosas e sociopolíticas, sua forma associativa também revela as marcas e o estilo coletivos de um grupo homogeneamente medíocre: “A introdução do secretário, o discurso do presidente, as poesias dos acadêmicos, nada valem esteticamente. Desnudem uma sublitteratura de fiteiros, glosando, adulando, comprazendo-se em equívocos trocadilhos”. (CANDIDO, 2009: p. 82).

A vigência plena dessa retórica laudatória e encomiástica dos versos dos acadêmicos ociosos e bem postos na segunda metade do século XVIII no Brasil é comentada por Antonio Candido na obra *Formação da literatura brasileira*. Na concepção do crítico literário, “as Academias foram a expressão por excelência do meio dos letrados, sendo uma espécie de coletividade ao mesmo tempo autora e receptora da sublitteratura reinante” (CANDIDO, 2009: p. 77). De acordo com o estudioso, esse tipo de escritor sem talento, que viveu e produziu parasitariamente à sombra do poder monárquico, encontrou grande espaço de articulação e manobra na indigência intelectual e artística de meados do Setecentos. Identificada pelo teórico como pobreza artístico-literária, a retórica dos versos desses artistas intelectuais insere-se no quadro de funções culturais das estruturas desse poder, cuja vigência nas principais cidades americanas também foi descrita por Rama:

En el centro de toda ciudad, según diversos grados que alcanzaban su plenitud en las capitales virreinales, hubo una *ciudad letrada* que componía

⁹ De acordo com a concepção marxista, a *alienação* se traduz como a incapacidade do indivíduo de ver-se como sujeito da história. Conforme explica Chauí (1980: p. 110): “A alienação é um processo ou o processo social como um todo. Não é produzida por um erro da consciência que se desvia da verdade, mas é resultado da própria ação social dos homens, da própria atividade material quando esta se separa deles, quando não podem controlá-la e são ameaçados e governados por ela.”.

el anillo protector del poder y el ejecutor de sus ordenes: una pléyade de religiosos, administradores, educadores, profesionales, escritores y múltiples servidores intelectuales, todos esos que manejaban la pluma, estaban estrechamente asociados a las funciones del poder (...)

(RAMA, 2004: p. 57)

De acordo com esse enquadramento das estruturas intelectuais letradas de sustentação do poder monárquico na América ultramarina, a “cidade letrada” apresenta-se como “una pequeña aunque no desdeñable parte de la poderosa articulación letrada que rodea al poder, manejando los lenguajes simbólicos en directa subordinación de las metrópolis” (RAMA, 2004: p. 56). Rama, assim como Candido, enfatiza uma sólida aliança entre a intelectualidade nascente nas cidades, filha de uma elite aristocrática, e o clero, duas instâncias em que a voz de uma refratava a da outra, e ambas perpetuavam o discurso oficial monárquico das cortes peninsulares europeias. Em algum sarau na noite do Setecentos de alguma das cidades do continente sul-americano, como aqui no romance, nesta noite de 3 de dezembro de 1975, em que os poetas de Polimnia participam de uma tertúlia literária sob a sombra ameaçadora da morte, exprime-se “a mentalidade duma camada social, através dos seus porta-vozes ideólogos.” (CANDIDO, 2009: p. 83).

A mensagem alegórica de Costantini, ao recuperar e atualizar em *DHP* uma agremiação de escritores amadores e declaradamente refratários à exigência de compromisso ideológico e profissionalismo de sua classe na conturbada segunda metade do século XX na Argentina, empenhados no cultismo de um sistema abstrato e racionalizado que se orienta para a perpetuação de formas artístico-literárias e discursos seculares e que “articula autónomamente sus componentes, abasteciéndose en la tradición interna del signo y preferentemente en sus fuentes clásicas” (RAMA, 2004: p. 66), é clara. O autor pretende a demonstração de seu anacronismo na realidade do estado de exceção, quando a violência assumida como forma de anulação de opositores políticos já pode dispensar a operação pedagógica da mediação da palavra letrada e sua função diplomática *interna corporis*. Mais que isso, denunciar o arriscado jogo dessa enunciação voluntária, do quanto esse “brinquedo de poetas” diletantes pode subtrair à classe dos escritores seu poder de intervenção social a ponto de reduzir completamente seu prestígio e visibilidade, ser mal interpretada e varrida pelo fogo das tropas ditatoriais. De acordo com Sklodowska (1991: p. 108), a força expressiva do discurso paródico de Costantini consiste justamente em suas exacerbadas incongruências, na “yuxtaposición del

mundo idealizado y escapista de los poetas – ‘hombrecitos’ del club ‘Polimnia’ – a la horrorosa realidad de la Argentina en vísperas del infame ‘Proceso’¹⁰.”.

Considerada ainda sob o ponto de vista alegórico, essa nova ordem imperativa e violenta, da mesma maneira que a república autoritária de Platão, nega aos poetas o caráter sacerdotal que lhes era outorgado enquanto integrantes do *staff* da sociedade do vice-reino hispano-americano e brasileiro, como aristocratas do espírito e do trâmite administrativo, e os rechaça como vozes que perderam sua função legiferadora e que, portanto, passaram a ser dispensáveis. Nega-lhes a pompa, o ofício e o lugar central que ocupavam antigamente na cidade letrada. Nega-lhes, enfim, o direito à própria existência.

Na representação de Costantini, o sarcasmo do narrador épico-paródico, então, está voltado justamente para a reposição deslocada da arrogância da cidade letrada, manifesta nos estatutos da agremiação Polimnia, que se pretende intangível, cuja produção inspira-se no legado poético de sua primeira presidente defunta, Brígida Ramírez de Urdampilleta: “breves y diáfanas composiciones de índole patriótica, dedicadas por lo general a nuestros próceres, a diversos sábios e educadores, a instituciones (como las Fuerzas Armadas ...)” (COSTANTINI, 2008: p. 35). Essa a petição de princípios dos heróis do romance ou, melhor, dos anti-heróis paródicos, enunciada do lado de dentro de uma ilusória redoma construída em um mundo burocrático militarizado de molde kafkiano. Nesse mundo, os únicos discursos autorizados e reconhecidos como úteis são as formulações protocolares dos relatórios e das comunicações solertes entre “milicos” e a confissão espontânea ou forçada dos delatores.

Desprovida de qualquer função expressiva externa e poder de influência social, deslocada e insistentemente encravada no seio da sociedade autoritária e violenta, com seu “afán de hablar en sabio” (RAMA, 2004: p. 9), essa anacrônica cidade de poetas-sacerdotes, auto-avaliados positivamente como “hombres e mujeres probos”, “respetuosos de las leyes, y dedicados al sublime sacerdocio de la poesía”, em consonância com o entendimento de seu presidente, julga-se a salvo de ameaças externas, às quais, “no debemos conceder la más mínima importancia”. (COSTANTINI, 2008: p. 72). Com seus discursos senão ininteligíveis,

¹⁰ Sklodowska alude nessa passagem de seu estudo ao nome propagandístico dado pelos militares à última ditadura militar argentina, o “Proceso de Reorganización Nacional” conduzido pelo general do exército Rafael Videla.

incompreensíveis para a ordem dos novos tempos, em que o exercício do poder dispensou a cruz e agora passa a fazer-se somente com a espada, assim emerge da narrativa a agremiação Polimnia pela via do procedimento composicional de redução da qualidade de seus poemas e da capacidade física de alguns de seus membros. É quase uma figuração esperpêntica no horizonte de uma exposição grotesca com função satírico-ridicularizante, à sombra de um poder político que, para legitimar-se, não mais requer a mediação de poetas e letrados.

Assim, a agremiação literária criada em *DHP*, o comportamento de seus membros e os traços compositivos de sua produção podem ser lidos como reposição e atualização dos piores traços dos poetas na virada do século XVII para o XVIII no Brasil e nos países hispano-americanos, cuja vida literária foi comentada por Antonio Candido e por Ángel Rama, aos quais “correspondía enmarcar y dirigir a las sociedades coloniales, tarea que cumplieron cabalmente” (RAMA, 2004: p. 61). Entretanto, esta função não é mais delegada aos poetas no contexto do estado de exceção, cujo anacronismo e perigoso flerte com o poder estabelecido é denunciado pela sátira paródica e comporta uma inequívoca função de alerta à posteridade. A grande ironia sarcástica é que uma das instituições que inspiraram a criação de Polimnia, agora persegue e determina a caça de seus membros.

Polimnia não é apenas a expressão da face moralmente cooptada e decadente de um determinado grupo social. A confraria representa um dos círculos concêntricos da elite cultural, “o grupo afim no qual se organizam os princípios formais, os tratamentos temáticos de materiais selecionados, as ideias sobre arte, as tradições e hierarquias de valor, em suma, uma estética e uma filosofia” (RAMA, 2001: p. 55). Em sua natureza contraditória, a aglutinação minoritária de escritores não tem talento, organização ou autorreflexão suficiente para a criação de um produto artístico que atenda à hipotética demanda de um público consumidor específico. Assim, transforma seus próprios membros, no Salão Literário, “simultaneamente em produtores e consumidores, organizando-se um círculo fechado da cultura” (RAMA, 2001: p. 56).

Decerto, essa representação, um arremedo do “salão romântico político-nacionalista” (RAMA, 2001: p. 56), assinala um retrocesso no quadro da tríade integrada pelo escritor, a obra e seu público, na perspectiva sistêmica de Antonio Candido. A renitência desse tipo de agremiação literária, voltada para o exclusivo

afago interpares, para o elogio acrítico das instituições e manutenção dos traços mais conservadores da cultura, já teria seu sepultamento decretado com as premissas estéticas da vanguarda no início do século XX, em seu movimento de expansão contra o insulamento e acento da consciência da necessidade da comunicação entre o escritor e seu público.

O caráter apolítico e autocentrado da agremiação literária Polimnia, “totalmente dedicada al desarrollo y mejor conocimiento de las inquietudes poéticas de sus asociados” (COSTANTINI, 2008: p. 35) não leva em consideração a necessidade do público, uma vez que seus próprios membros se transformaram, simultaneamente, em produtores e público-leitor. Sequer o pressupõe como necessidade em seu insulamento, como no modernismo (parnasianismo) hispano-americano de Rubén Darío, porque se suprimiu qualquer vocação universalista na representação de *DHP*.

Essa representação do caráter alienado de indivíduos de um determinado grupo social, enquanto alegoria da mesma alienação de uma camada social mais ampliada, a classe média baixa, agravada em *DHP* pela onda de violência promovida pelo Estado, que avança sobre a sociedade, insere-se em um quadro identificado por Rama como representações prototípicas que fizeram o caráter da literatura argentina urbana de Buenos Aires produzida no século XX, cujos paradigmas estético-literários são “os romances de Roberto Arlt e os contos de Jorge Luis Borges, ou a obra de Leopoldo Marechal, ou as fantasmagorias de Cortázar ou as violências sexuais de Viñas, todas diferentes expressões de um mesmo mundo alienado” (RAMA, 2001: p. 66). Está igualmente vinculada a uma tradição ficcional portenha bonaerense – cujas marcas, tão específicas e diferenciadas, levou Darío a referir-se a esse universo cultural como “Buenos Aires, Cosmópolis” –, que consegue conciliar uma prosa refinada que é, ao mesmo tempo, fantástica e brutalmente realista.

Capítulo 1

A poética do riso satírico-paródico como arma de resistência

1.1 Os homens e os deuses tais como são (considerações sobre o gênero épico)

Antes da análise da mobilização da poética do riso satírico-paródico, de sua função e efeito carnalizante em *DHP*, entendo necessário tecer algumas considerações preliminares sobre o gênero literário nuclear¹¹ tomado pelo autor como pré-texto parodiado: o poema épico homérico ou a epopeia propriamente dita.

Ao discorrer sobre os poemas épicos na obra *Cursos de estética* (vol. IV), Hegel descreve a epopeia como o poema épico em que se expressa “A visão de mundo [*Weltanschauung*] e a objetividade totais de um espírito de um povo” (HEGEL, 2004: p. 91). O filósofo define a essência desses cantos substanciais e orgânicos que expressam o espírito primevo de um povo em termos de representação de uma totalidade:

A esta totalidade pertence, por um lado, a consciência religiosa de todas as profundidades do espírito humano, por outro lado, a existência [*Dasein*] concreta, a vida política e doméstica, descendo até os modos, as carências e meios de satisfação da existência [*Existenz*] exterior; e tudo isso a epopeia anima por meio de um estreito amalgamento com os indivíduos, uma vez que para a poesia o universal e o substancial existem apenas na presença viva do espírito.

(HEGEL, 2004: p. 91).

De acordo com Hegel, essa forma de arte literária surge pela visada já historicamente distanciada do poeta sobre os fatos da cultura constitutivos de uma nação, contudo presentificados pela estreita conexão entre o poeta e sua matéria¹². Esses cantos são inspirados pela musa objetiva que os torna vivos e frescos pela

¹¹ Como se demonstra na análise da obra, o autor não parodia apenas a representação original de divindades clássicas do paganismo e a linguagem das épicas homéricas, mas também a épica religiosa de Dante Alighieri na *Divina Comédia*, o motivo pastoril e o estilo da poesia parnasiana neoclássica, o discurso burocrático policial e o gênero epistolar.

¹² De acordo com a concepção de Hegel (2004: p. 96), “Por mais que uma epopeia também expresse a questão de toda uma nação, não é um povo como coletividade que poetiza, e sim apenas indivíduos singulares. O espírito de uma época, de uma nação, é, certamente, a causa substancial, eficiente, mas que surge ela mesma apenas para a efetividade como obra de arte quando se concentra no gênio individual de um poeta, o qual então leva à consciência e executa este espírito universal e seu conteúdo como sua própria intuição e sua própria obra. Pois poetizar é uma produção espiritual, e o espírito existe apenas como consciência e autoconsciência efetivas singulares.”

operação da memória seletiva. O poema épico, assim, nasce da ideia nuclear de universalidade ética que se impõe pela colisão da guerra entre nações estrangeiras, ramifica-se em um feixe de ações individuais e acontecimentos em que a subjetividade anula-se na totalidade do espírito universal que se explicita e dá forma ao mundo sensível. Como paradigmas de epopeias clássicas fundadoras do gênero, Hegel aponta os cantos homéricos compostos pela *Ilíada* e pela *Odisseia*, o *Ramajana* e o *Mahabharata* indianos.

Os deuses pagãos, figurações conaturais às narrativas épicas e às epopeias, são representações intuitivas dos múltiplos aspectos da natureza. Eles foram definidos e postos em movimento primeiro por Hesíodo, em sua obra *Teogonia*, e depois por Homero. Por se constituírem representações da natureza, os deuses possuem uma forma humana, antropomorfismo que retira sua aura de inescrutabilidade e mistério, distinguindo-se dos homens por sua potência e por sua imortalidade.

Um dos aspectos das épicas homéricas é a explicitação da violência como forma de legitimação dos atos dos heróis para a consolidação dos valores da cultura guerreira que funda as cidades-estados gregas. É do discurso justificativo dessa moral exclusiva no palco da guerra que avulta a superioridade triunfal dos povos gregos representados pelo consórcio de reis reunidos em torno da figura de Agamemnon. A tópica da violência guerreira legitima, assim, os atos de aniquilação da vida humana, de espoliação de bens e da hegemonia grega sobre outros povos.

Entretanto, no poema épico homérico, o impulso que os heróis julgam ser atos de sua própria vontade submete-se em grande parte aos desígnios divinos. São os deuses que regem o destino humano e, desta sorte, o devir surge como uma fatalidade, um tanto como resultado de seus caprichos, outro tanto tecida pelos fios das moiras. Longe de ser ato voluntário dos heróis, a guerra entre gregos e troianos é movida pelo capricho de três deusas, Palas Atena, Afrodite e Hera, após o juízo decisório do troiano Páris, que entregou a Afrodite o pomo de ouro da Discórdia.

A concepção dos atos humanos dirigidos pela vontade dos deuses reproduz-se na paródia do modelo épico homérico construída na obra de Constantini, mobilizada em sua forma desafiadora ou contestatária, que traduz “o conceito mais

comum do gênero¹³, aquele que exige um *ethos* ridicularizador” (HUTCHEON: 1989: p. 79-80). Apropriando-se do modelo intervencionista e antagônico estruturante da *Odisseia*, em que Atena age em benefício de Odisseu, enquanto Poseidon o faz vítima de sucessivos naufrágios durante a viagem de regresso a Ítaca, o autor de *DHP* também divide os deuses em grupos rivais na disputa pela decisão sobre o destino das personagens humanas.

Os princípios de relação entre homens e deuses estabelecidos na matriz homérica são perpetuados pelos autores nos poemas épicos ocidentais paradigmáticos do modelo: a *Eneida*, de Virgílio, e *Os Lusíadas*, de Camões. Como acréscimo simbólico, a figuração protetiva da divindade pagã em *Os Lusíadas* representa uma nova confiança do homem renascentista em si mesmo e na natureza, contra as limitações transcendentais.

No rastro dos deuses da epopeia clássica, os homens buscam imitá-los no que têm de potência e imortalidade, pela exemplaridade dos altos feitos, cuja sublimidade há de inscrever o nome dos heróis na eternidade da memória. A deusa mais cara aos homens, então, é Mnemosine, em cujas dobras do manto subjazem os feitos que lhes dão a forma de heróis, já bem próxima da matéria dos deuses, substância marcada pelo traço de perenidade. A consciência da potência e da imortalidade iguala os deuses; o sentimento de insuficiência e da busca de superação da morte irmana os homens.

A memória que recupera um passado glorioso como paradigma cultural para o devir, entretanto, parece ter perdido terreno no território da ficção moderna, que prefere tomar como elemento de sua estruturação os fatos do presente, os conflitos de interesse na sociedade dividida pelas classes e suas insolúveis contradições coletivas. A representação necessariamente fragmentária dessa realidade, busca com frequência a revisão da história e desconfia do devir humano. O passado continua a ser evocado, mas não como substância exemplar de uma cultura a ser tomada como paradigma por seus benefícios, mas como substância contraditória a

¹³ A noção de um “conceito mais comum do gênero” pressupõe outra forma do jogo textual paródico, que é uma mobilização prestigiosa do pré-texto, vez que o prefixo grego *para* abarca dois significados, o de “contra” ou “oposição” e também o de “ao longo de”. Sob este prisma, adverte Hutcheon (1989: p. 48): “[...] existe uma sugestão de um acordo ou intimidade, em vez de um contraste. É este segundo sentido esquecido do prefixo que alarga o escopo pragmático da paródia de modo útil para as discussões das formas de arte modernas”.

ser superada, e as principais armas para desautorizar o discurso histórico e os modelos da cultura são a sátira, a paródia e a ironia.

Em *DHP* esse passado eivado de contradições está representado pelo domínio mítico dos deuses, representados como entidades paternalistas tutelares de valores morais colocados em xeque pelo procedimento paródico, justamente por não servirem à construção da autonomia, da liberdade e à conservação da vida humana. Edes é uma fantasmagoria das forças sombrias conducentes ao estiolamento e à morte. Mais que isso, distanciado de sua representação clássica como personificação da morte natural, o deus se apresenta como uma força passional e instância de uma violência desmedida, resultando em sua caracterização como “un ser casi demoníaco, vengativo y sin piedad, imagen mucho más cruel que la del Hades homérico” (FERNÁNDEZ, 2013: p. 29). No âmbito da representação paródica do desequilíbrio dessa correlação de forças, os deuses olímpicos são figuras do conformismo ante o poder das moiras e dos azares do destino humano. Abaixo dessa desequilibrada correlação de forças do mundo divino, estão os homens, rebaixados parodicamente à condição de *hombrecitos*, já não mais heróis no sentido atribuído a este termo nas epopeias clássicas, porque tomados pela debilidade e pela apatia, desprovidos de qualquer ação exemplar.

Os discursos autoritários de poder que performam a narrativa e orientam os procedimentos empregados na estruturação do romance objeto deste estudo não parecem assinalar apenas os horrores da violência praticada pela ditadura militar em um dos países do cone sul-americano – Argentina –, em uma determinada contingência histórica. Quase como procedimento didático, seus móveis de representação também parecem querer demonstrar as linhas discursivas dessa violência reproduzida na noite dos tempos e das consciências humanas. Tentaremos entender nesta dissertação como se opera a revisão dos valores sedimentados na estrutura do poder político autoritário e a descrença no devir da história na obra de Costantini.

1.2 Apresentação de *DHP*

DHP foi publicado em 1979 no México, país no qual Costantini encontrava-se em exílio, em razão das perseguições políticas empreendidas na vigência da

última ditadura militar argentina, no período de 1976 a 1983. No mesmo ano de sua publicação, a obra obteve o Prêmio Casa de las Américas, foi publicada em Cuba e entrou imediatamente para o rol de livros censurados pelo estado de exceção argentino. A obra só foi publicada no país após a abertura política, em 1984. Posteriormente, foi publicada na Bulgária, Alemanha, França, Israel, na ex-União Soviética e nos Estados Unidos, países onde obteve expressiva difusão e projeção no meio intelectual. Apesar de sua importância como obra de arte literária e também como ferramenta de esclarecimento e entendimento dos impactos da violência de Estado na vida civil dos países do cone sulamericano, permanece inédita no Brasil.

DHP estrutura-se em boa medida com discursos violentos, anunciadores da intenção de eliminação arbitrária de doze indivíduos em um contexto preliminar de derrocada do Estado de Direito democrático. O pano de fundo histórico é o final do governo em crise de María Estela Martínez de Perón (Isabelita Perón) em dezembro de 1975, portanto no período imediatamente antecedente ao golpe de Estado deflagrado em 1976 na Argentina, quando os militares começam a exercer o controle do poder junto com grupos de extrema direita, como a “Triple A” (Alianza Anticomunista Argentina), então dirigida pelo Ministro de Bem Estar Social José López Rega. De acordo com Fernández (2013: p. 22), a crise de representatividade nos últimos anos do governo peronista “hizo que la guerra absorbiera todas las formas de hacer política, esto cuenta tanto para los grupos armados revolucionarios, como para los aparatos represivos, sean estos militares, paramilitares o policías.”.

Com a consumação do golpe militar em de 24 de março de 1976, iniciou-se um programa de terrorismo estatal com seqüestros, tortura e assassinatos de opositores do regime, empreendidos pelo chamado “Processo de Reorganização Nacional” conduzido pelo general Rafael Videla. O saldo desse programa de extermínio de opositores políticos, entre desaparecidos, mortos e sequestrados, oscila entre 8.368 vítimas (número apurado pelo Governo de Cristina Kirchner em 2006), contra o número estimado de 30.000, defendido na mesma época por Estela de Carlotto, fundadora e líder das Avós da Praça de Maio¹⁴.

¹⁴ Dados extraídos de matéria assinada pelas jornalistas Luciana Dyniewicz e Mariana Carneiro, publicada no Jornal Folha de S. Paulo, edição de 01/02/2016: <https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2016/02/1735938-argentina-ainda-discute-quantas-foram-as-vitimas-da-ultima-ditadura-militar.shtml>>. Acesso em: 23 out. 2018.

Observo que o tratamento artístico-literário do tema do estado de exceção situa a obra como romance de resistência¹⁵, termo que, em meu entendimento, substitui com vantagem “romance de protesto”, termo cunhado pela crítica para o enfeixamento da produção ficcional sobre o mesmo tema nas décadas de 1970 e 1980.

A tripartição enumerativa do título, cuja tradução aqui sugerida é *Sobre deuses, homenzinhos e policiais*, refere tipos específicos de personagens e assinala, desde logo, os domínios reais e míticos em que se movem estes grupos característicos. Nesta perspectiva composicional, o espaço no romance é, pois, constituído por uma estrutura triplanar. Em primeiro lugar, porque deflagrador e determinante da trama, está o reino mítico subterrâneo, o Érebo, onde impera o deus dos mortos, Edes; em segundo lugar, o domínio mítico celeste, o Olimpo, morada dos deuses-personagens Afrodita (deusa do amor), Atenea (deusa da sabedoria) e Hermes (mensageiro dos deuses); em terceiro lugar, o ambiente terrestre urbano de Buenos Aires. A narrativa do domínio dos homens transcorre em logradouros expressamente referidos dessa cidade, e seu palco principal são os arredores e o interior de uma pequena casa em que se encontram reunidos os *hombrecitos*, poetas amadores representados por homens e mulheres de diversos ofícios, membros de uma agremiação literária denominada Polimnia ou Asociación de los Poetas de Villa Del Parque. Durante todo o curso da narrativa, os poetas acham-se reunidos em sua sede, referida como “la casa de Teodoro Vilardebó, 2562, en el barrio de Villa del Parque.” (COSTANTINI, 2008: p. 32).

DHP é uma paródia de gêneros literários clássicos, que identifico como as épicas homéricas *Ilíada* e *Odisseia*, e também com o modelo neoclássico das églogas pastoris e da poesia parnasiana. Nessa paródia híbrida de gêneros, em que o conflito no mundo dos mortais é instaurado e conduzido pelo capricho dos deuses, chama a atenção a simplicidade do enredo, fundada na oposição herói *versus* vilão, isto é, a iminência de um ataque ou violação de direitos pelo vilão e as estratégias

¹⁵ O entendimento dessas narrativas como romances de resistência vincula-se ao seu caráter de engajamento em uma frente de luta político-ideológica mais ampla pelos direitos humanos e contra a violência de Estado. Nesse sentido, reproduzo a concepção de Dalcastagné (1996: p. 24), referindo-se a parte da produção ficcional brasileira sobre o tema da ditadura militar: “Esses romances são obras engajadas porque se pretendem, sim, denúncia social; porque são contestação e crítica ao autoritarismo e à brutalidade que assombraram o país a partir de 1964; porque se propõem mesmo a ser documento do horror. Um documento que se estabelece [...] como espaço onde a história dos vencidos continua se fazendo, lugar onde a memória é resguardada para exemplo e vergonha das gerações futuras.”.

de defesa engendradas pelo herói. Esta a roupagem externa de uma complexa construção simbólica e alegórica de uma aguda crise do sistema de proteção à vida dos indivíduos em sociedade, reproduzida pela história em sangrentos massacres de civis durante as ditaduras militares sul-americanas na década de 1970, também representada com função de denúncia e resistência no romance-reportagem *Operación masacre* do argentino Rodolfo Walsh.

O romance tem como enredo a iminência de consumação de uma vingança arquitetada pelo deus do reino dos mortos, cujo objetivo é a execução de doze membros da agremiação literária Polimnia, em retaliação pela morte de seu protegido, o general Jorge Esteban Cáceres Monié, figura real do exército argentino, executado pela organização guerrilheira Montoneros na província de Entre Ríos, em 3 de dezembro de 1975, portanto no mesmo dia dos fatos narrados no romance. Enquanto Edes move seus títeres, os policiais e parapoliciais, para a consumação de sua vingança, o trio divino integrado por Afrodita, Atenea e Hermes sai em defesa dos poetas inocentes que foram assinalados para morrer, inebriados com uma sucessão de apresentações de composições poéticas inter pares em um sarau literário.

A chacina arquitetada e não consumada no primeiro plano da representação ficcional transfere-se para o plano da realidade figurada na narrativa. Assim, uma vez abolida a fronteira entre a ficção e a realidade, a narrativa apropria-se do fato do assassinato de doze civis (nove estudantes, em Córdoba; um operário de fábrica, em Rosário, província de Santa Fé, e um casal em La Plata, província de Buenos Aires) pelo grupo paramilitar autodenominado “Alianza Libertadores de América – Pelotón Cáceres Monié”. A chacina, dada como certa e irrefreável no plano da ficção, realiza-se no plano da realidade transposta para o romance, operação pela qual a vida imita a arte.

O tempo cronológico referido pelo narrador de primeira pessoa, José Maria Pulicicchio, tem a duração de uma noite, a de 3 de dezembro de 1975, e tem por objeto a narrativa dos eventos protagonizados pelos integrantes da agremiação de poetas. Esse tempo coincide com o da ação dos deuses olímpicos. O tempo cronológico da ação dos policiais e parapoliciais, que tem por objeto os relatórios e comentários epistolares acerca de uma investigação do suposto vínculo dos

integrantes de Polimnia com a atividade guerrilheira, tem a duração aproximada de um mês.

A figuração dos *hombrecitos* é representada pelos membros da agremiação literária Polimnia: José Maria Pulicichio, secretário da entidade, e por esta função, redator de uma espécie de memorialística da reunião de seus membros na noite de 3 de dezembro de 1975; Romualdo Chávez, presidente da confraria e mediador do recital poético; Irene Bengoechea de La Inmaculada Concepción, tesoureira; os membros Viviana Mastrocarbone de Giannello, Romilio Sosa e sua namorada, Dora, Aníbal Frugoni, Sara Precansky de Zimmerman, Aurelia Wanda Kisternmacher, Carlos Argentino Mastandrea, Pasco e Doña Zulema, a faxineira.

Os policiais são representados por uma ordem hierárquica crescente integrada pelo Cabo Nicodemo Ramírez, Sargento Longo, Agente Pascuali, Oficial sub-ajudante Covas, Oficial principal Arístides Farias, Comissário Bevilacqua e Inspetor Guillermo Gusó, este último comandante do aparato parapolicial de apoio, chefiado pela sinistra figura de El Chivo.

Os deuses são Edes (Hades), deus vilão do mundo ífero, representante das hostes do mal; Afrodita, Hermes e Atenea, deuses olímpicos representantes de virtudes morais.

1.3 A ideologia dos discursos narrativos satírico-paródicos

Todo discurso expressa uma ideia e uma visão do mundo. O conjunto de formas e figuras da visão carnavalesca do mundo às avessas ou o sistema de imagens da festa popular com marcas grotescas que compõe a poética do riso na grande literatura do Renascimento, tomando como paradigma a obra de Rabelais (atualizada na obra aqui estudada, como se demonstrará), não pode ser interpretado em seu aspecto puramente lúdico de subversão do mundo oficial.

No contexto de produção das obras de Rabelais, Bakhtin identifica a mobilização desse sistema de imagens carnavalescas, principalmente o rebaixamento como procedimento no realismo grotesco, como tentativa de superação do medo da morte. O máximo sentido do riso carnavalesco na cultura

cômica e popular da Idade Média, então, é a vitória sobre o medo¹⁶, pois nessa cultura a seriedade está associada ao autoritário, à violência, às interdições, às restrições. Assim, o caráter ambíguo das imagens grotescas no contexto cultural do Renascimento, representantes ao mesmo tempo da morte e do renascimento, é um mote recorrente no estudo de Bakhtin. O signo carnavalesco, por outro lado, está fortemente atrelado à contraideologia política de desmascaramento e resistência ao poder e à verdade dominantes, que não se vêem no espelho do tempo, “assim como também não vêem o seu ponto de partida, seus limites e fins, sua face velha e ridícula, a estupidez de suas pretensões à eternidade e à imutabilidade”. (BAKHTIN, 1987: p. 185).

Entretanto, com a mudança das concepções sociopolíticas e econômicas, principalmente com a consciência da dialética marxista da luta de classes no mundo do capitalismo industrial, parece ter-se acentuado na pós-modernidade a contraideologia política da poética do riso, e o efeito de ampliação desse traço é que, às vezes, a mobilização da poética do riso e da carnavalização literária parece impregnada da poética da tragédia. Na Idade Média, ao contrário, de acordo com Bakhtin – e conforme demonstrarei adiante, na seção 2.4 –, o sistema de imagens grotescas da deformidade e da morte, orientado pela poética do riso carnavalesco, não representavam uma perda inexorável e, portanto, trágica, porque apenas o termo de um ciclo necessário para uma renovação da vida.

A mobilização da estrutura triplanar céu-terra-inferno e dos respectivos personagens típicos desses domínios com função satírica é fundamental na estruturação de *DHP*. A compreensão da maneira como se modulam e se organizam os discursos nessas três esferas do canto épico paralelo de Costantini revelará em que medida o sistema de imagens da representação carnavalesca na obra, em sua suposta ambivalência de signos, orienta-se para o universalismo dos ciclos de vida e

¹⁶ “O homem medieval sentia no riso, com uma acuidade particular, a *vitória sobre o medo* [grifo do autor], não somente como uma vitória sobre o terror místico (“terror divino”) e o medo que inspiravam as forças da natureza, mas antes de tudo como uma vitória sobre o medo moral que acorrentava, oprimia e obscurecia a consciência do homem, o medo de tudo que era sagrado e interdito (“tabu” e “maná”), o medo do poder divino e humano, dos mandamentos e proibições autoritárias, da morte e dos castigos do além-túmulo, do inferno, de tudo que era *mais terrível que a terra* [grifo do autor]. Ao derrotar esse medo, o riso esclarecia a consciência do homem, revelava-lhe um novo mundo. Na verdade, essa vitória efêmera só durava o período da festa e era logo seguida por dias ordinários de medo e de opressão; mas graças aos clarões que a consciência humana assim entrevia, ela podia formar para si uma verdade diferente, não oficial, sobre o mundo e o homem, que preparava a nova autoconsciência do Renascimento.” (BAKHTIN, 1987: p. 78).

morte, tal como representado na literatura renascentista de Rabelais, ou adquirem a função particular e contextual de sátira política assinalada por Bakhtin como estágio posterior da poética do riso.

A crítica e ensaísta Lúcia Helena (1980: p. 74-75), defende a idéia de que a crítica carnavalizante da cultura é um veio popularizante marginal “que dialoga com o sistema de normas instituído para a preservação do estatuto simbólico, ou seja, regulador da cultura”. Nesse sentido, a *Poética* de Aristóteles “é formulada a partir do texto cultural dominante, que se vincula direta ou indiretamente à palavra das classes que ocupam o poder”.

Em favor da tese de Lúcia Helena, lembremos que a *Poética* de Aristóteles extrai uma parte considerável da mobilização de suas figuras das épicas homéricas. Desse posicionamento teórico da ensaísta, conclui-se que o elemento deflagrador das representações paródicas sempre é uma batalha contra discursos emanados de estruturas injustas de poder, tornadas intemporais por sua repetição sistêmica ao longo da história. A sátira paródica teria por alvo, então, o *continuum* de um mesmo alvo malsão que se repete historicamente nos discursos opressivos, emanados de uma forma ou de outra do poder político. Nesta perspectiva, na base de todo discurso satírico-paródico estaria a crítica mordaz e impiedosa a uma sociedade distópica (injusta), na qual governantes e governados teriam perdido ou se desviado de seu eixo axiológico fundamental.

Ampliando um pouco mais a leitura crítica dos fundamentos culturais das épicas homéricas, feita na seção 1 deste capítulo, podemos afirmar que, bem sopesadas as suas lições morais, a epopeia não resulta em muitas lições civilizatórias positivas pela óbvia razão de não depor em favor da humanidade, tomada em sua dimensão antropológica e universal, mas apenas em favor da especificidade de uma cultura que se quer hegemônica. O poema épico, antes de qualquer outra abstração da função didática da literatura como forma de conhecimento, no que tem de representação realista ou testemunho histórico da tragédia e da catástrofe, mais ensina sobre o estigma da violência e dos massacres que pairam sobre a trajetória humana que qualquer outra pretensão didático-civilizatória.

Na estrutura narrativa de *DHP* há um duelo permanente entre a contraideologia do riso e a da ideologia da seriedade, entre um discurso de poder

milenar hegemônico e seu discurso derrisório de contestação. Em sua face mais ostensiva, os discursos históricos de dominação articulam-se na instância mítica intemporal pela voz de Edes e na instância histórica contingente pela voz dos policiais e parapoliciais. Entretanto, esses discursos também se enunciam na manifestação omissa dos deuses olímpicos e dos heróis. Eles se refratam na narrativa do narrador-protagonista Pulicicchio, cuja voz é conforme e conivente, dirigida pela ideologia da seriedade oficial, tanto que Pulicicchio não ri. A voz do narrador épico-paródico, ao contrário – por vezes metanarrativa e sempre carregada de ironia –, é dirigida pelo riso satírico-paródico nos moldes de Luciano.

Sob o prisma da revisão dos influxos da tragédia e da catástrofe por meio do exercício individual ou coletivo do monopólio da força, como se apreende das épicas homéricas, o primeiro sentido do signo de *DHP* é a mobilização e a atualização de um gênero literário que a tradição crítica consagrou como representação do triunfo de uma nação (portanto, uma cultura) sobre outra, estrangeira, mas que também pode ser interpretado como rapsódias da aniquilação de toda alteridade não-grega. Efetivamente, da leitura dos cantos da *Ilíada* e das rapsódias da *Odisseia*, infere-se que, por onde passam, os heróis helênicos deixam um rastro de destruição, morte e espoliação. O que se representa, então, são as astúcias e estratégias de um poder hegemônico violento e aniquilador em uma instância atemporal que congrega o passado e o presente e antecipa a idéia de um perigoso devir histórico para a espécie humana. Assim, em consonância com a tradição do gênero épico, não é nas fraturas morais dos vilões que se encontra o fundamento da violência extrema e cruel vingada pelo riso satírico-paródico em *DHP*. No plano da representação literária, a explicação desse império de violência acha-se na homologia com o modelo épico parodiado, uma representação da violência mítica derivada do poder inexorável da Moira, como assevera o crítico literário Fábio Lucas (1983: p. 43):

No relato mítico, da epopeia, já encontramos um tipo de violência, que se abriga no anonimato e se coloca acima do bem e do mal, dispondo da vida e da morte dos protagonistas. Àquele poder cego, inexorável, diante do qual todos curvavam a cabeça, inclusive Zeus, os gregos deram o nome de Moira, que vem a ser a necessidade imutável das leis eternas da natureza. A ela Zeus se submetia, pois não poderia admitir a desordem do universo.

O modelo épico serve como lugar exemplar de enunciação discursiva das escolhas arbitrárias do poder como força expressiva narrativa de uma influência

sobrenatural que escapa ao controle da razão. Assim, parafraseando Sklodowska (1991: p. 124), a poética de *DHP* não se presta ao exorcismo dos demônios da realidade sócio-política argentina, mas a denunciar o lado demoníaco desta realidade. Nesta vertente ideológica, a carnavalização é o resultado de um processo refinado da paródia do texto épico homérico, cuja função é deslocar, atualizar e subverter pelo riso os discursos unificadores e intemporais do poder.

Há, pois, uma correlação direta entre a ação desse poder aniquilador intemporal representado por Edes e seu séquito e a violência do cenário sócio-histórico mobilizado na narrativa paródica em *DHP*. A pertinência dessa correlação supera o anacronismo e atualiza o discurso violento pelo procedimento paródico. Se há de fato um deslocamento de figuras, os deuses que personificam o poder parecem conaturais ao cenário histórico presentificado na narrativa, ou antes estão onde sempre estiveram, em um lugar intemporal e eternizado, soberanos em seus domínios, contrapostos aos mortais sujeitos à tirania do tempo e às fraturas de sua própria organização social e sistema de relações e trocas. E se mudaram os homens, no hiato temporal entre o mundo grego antigo e o mundo do ocaso do século XX, reproduzem-se os seus vícios de caráter e suas vicissitudes sociopolíticas com a reposição das perseguições e dos massacres, como a tragédia dos milhares de mortos e desaparecidos após o golpe militar de 1976 na Argentina. A renitência dessas estruturas perversas de poder replicadas no curso da história, com maior ou menor grau de afronta à liberdade e à vida humana é que constitui o verdadeiro mote de *DHP*, daí o inafastável apelo ideológico da obra de Costantini, que “desenmascara la apatia moral de la pequeña burguesía latinoamericana frente al horror de las dictaduras y denuncia el salvajismo impune de algunos sectores del aparato burgués militar.” (MEJÍA, 1991: p. 88)..

A constatação da representação da renitência de um *daimon* histórico da loucura, isto é, a violência de Estado dirigida injustamente contra os homens, induz uma breve reflexão sobre a sua manifestação no passado, no presente, e sua provável perpetuação no devir, em uma perspectiva cética do destino humano. Costantini oferece em *DHP* não somente uma resposta artístico-literária à tragédia do seu tempo, na atualidade da violência de Estado que presencia, vive e sofre os efeitos. Se assim fosse, estaria justificada a incompreensão de alguns, induzida pela sensibilidade ou pelo desconhecimento da forma e da função de resistência da

poética do riso¹⁷, conforme adverte Fernández: “no debe descartarse que haya quien considere este procedimiento una provocación innecesaria, o una osadía, el de tratar con humor un tema tan delicado y sensible, que ha dejado una herida profunda todavía abierta en la sociedad argentina.”. (FERNÁNDEZ, 2013: p. 27).

A ponderação crítica de Fernández acerca das susceptibilidades provocadas pelo tratamento literário humorístico das ações violentas da ditadura militar, diante do trauma de seu resultado trágico, integra o debate mais amplo que ganhou extrema relevância após a escritura testemunhal de sobreviventes do holocausto nazista ao término da Segunda Guerra Mundial, e que tem em Primo Levi um de seus representantes mais destacados, com as obras *É isto um homem* e *Os afogados e os sobreviventes*. O principal argumento da crítica à representação do genocídio, da tortura e dos assassinatos políticos está fundado em uma mística da linguagem. É que, por sua dimensão de horror, essas formas da violência, principalmente o genocídio, seriam inenarráveis, isto é, a palavra seria insuficiente para retratar a inteira dimensão de sua vileza.

Entretanto, essas representações ou testemunhos da redução drástica do valor da vida humana até o seu massacre, refletem uma tendência, nos termos colocados por Walter Benjamin ao tratar da literatura engajada na luta de classes, e repõe a antiga questão da adequação forma e conteúdo, agravada pela questão moral da autoridade narrativa de fatos tão cruciantes e sensíveis. Colocado nestes termos, o problema parece tão pertinente quanto estéril. É pertinente porque a tendência ou engajamento artístico-literário é uma livre opção do artista, que deve ser levada em conta na análise dos fundamentos estéticos de suas obras. É estéril porque a forma narrativa da experiência traumática é uma consequência derivada dessa escolha e da habilidade técnica e retórica do autor, que implica necessariamente na mobilização de uma determinada estética de representação literária adequada à substância narrativa e à poética do gênero. O próprio Benjamin (que não sobreviveu à experiência traumática da *shoah*), resume o problema a uma necessária adequação do conteúdo político correto à sua forma justa: “a tendência

¹⁷ A função de resistência da poética do riso ou, melhor, das modalidades satíricas de combate às figuras e discursos da cultura e do poder oficiais, marcada pela alternância do sentimento de horror e desprezo, glosada por seus principais estudiosos, encontra boa definição nestes comentários de Mejía, que reproduz um lugar comum na crítica das sátiras literárias: “ellas hacen reír al lector al mismo tiempo que despiertan un indignado juicio moral.” (MEJÍA, 1991: p. 87)

de uma obra literária só pode ser correta do ponto de vista político quando for também correta do ponto de vista literário”. (BENJAMIN, 1994: p. 121).

A contraideologia de resistência que conduz o discurso literário em *DHP* encontrou na sátira paródica uma perfeita adequação de conteúdo à forma do riso que oscila entre o horror e o desprezo, precisamente o riso sobreposto à “representación del mal, y de un mal la mayoría de las veces histórico, real, incluso político” (MEJÍA, 1991: p. 87).

Em última análise, é o sentido artístico supra-histórico ou supracontingencial da escrita literária engajada, obtido pela perfeita adequação entre conteúdo e forma que supera o impasse entre obra de denúncia ou protesto e as exigências de ordem estética. É esse sentido plenamente alcançado que insere *DHP* – obra que coloca a história dos vencidos “em permanente confronto com a história oficial, com os discursos ideológicos do poder, da elite e mesmo dos próprios intelectuais” – no rol de livros seletos que conseguem despertar a sensibilidade e falar ao leitor de hoje “não só sobre a opressão daqueles anos, como também sobre a opressão de todos os tempos, sobre todos os homens. É a patética e comovente história do ser humano em busca de sua libertação.” (DALCASTAGNÉ¹⁸, 1996: p. 46-47).

1.3.1. Sátira política e sobrenatural

DHP é resultado de uma rigorosa estrutura narrativa, em que instâncias enunciadoras imiscíveis e dialógicas alternam-se para contar a história de diferentes pontos de vista. Narrativa multivocal, pois, os discursos que a estruturam revezam-se na busca de uma verdade universal sobre a substância moral da política que rege o destino dos indivíduos na *polis*. Assim, o discurso de representação da ilusão humana com a estabilidade das formas artísticas e da imutabilidade das relações

¹⁸ O livro de Dalcastagné, *O espaço da dor – O regime de 64 no romance brasileiro*, tem por objeto o comentário crítico de nove romances sobre o estado de exceção brasileiro, divididos em três blocos por afinidades temáticas e estilísticas. Os três primeiros romances analisados, *A festa*, de Ivan Ângelo, *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, e *Reflexos do Baile*, de Antonio Callado, são essencialmente fragmentários, em diálogo com o jornalismo. No segundo bloco encontram-se *Os tambores silenciosos*, de Josué Guimarães, *Sombras de reis barbudos*, de José J. Veiga, e *Incidente em antares*, de Érico Veríssimo, obras paródicas, que se utilizam da poética do riso e da carnavalização narrativa. No último bloco estão os romances *Tropical sol da liberdade*, de Ana Maria Machado, *A voz submersa*, de Salim Miguel, e *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles, “que se constituem a partir da memória, que tratam da esfera privada e que têm como protagonistas as mulheres.” (DALCASTAGNÉ, 1996: p. 17).

sociais, pela voz do narrador-protagonista Pulicicchio, em um mundo sob o signo da tensão permanente das mudanças, esbarra na réplica de uma realidade violenta enunciada pelo narrador onisciente épico-paródico. Enquanto Pulicicchio julga-se ao abrigo das intempéries políticas na sede de Polimnia e acredita que “nadie se atrevía a romper esa maravillosa y poco frecuente comunión de espíritus que bellamente, y casi sin proponérselo, habíamos logrado” (COSTANTINI, 2001: p. 175), Edes resolutivo, lá fora, à frente de uma tropa de mercenários assassinos, prestes a consumir sua vingança, declara a Menta “[...] que he llegado hasta aquí desde mi enorme mansión sólo para realizar una hermosa, sangrienta y despiadada faena.” (COSTANTINI, 2001: p. 171).

Do núcleo da voragem de barbárie que avança sobre a *pólis*, conduzida pela instância do poder fantasmagórico de Edes e seus enunciados violentos e jactanciosos, também emerge o discurso burocrático dos gabinetes policiais. Esses discursos imperativos, orientados pela instância mítica imaginária onde as moiras tecem os fios do destino, elevam-se como última palavra e verdade sobre a vida dos indivíduos. Contrariados apenas pelo espírito pós-moderno e feroz de denúncia que orienta a voz do narrador épico-paródico, esses discursos esgotam um périplo que transita da matéria-prima ou dos materiais concretos de uma época, ao mesmo tempo que recuperam suas origens na instância intemporal mítica. Representam uma circunstância histórica verdadeira, na qual uma apática classe média baixa, sem poder de percepção da viravolta dos tempos e tomada pela ilusão de estabilidade político-institucional, figurada pelo grupo de poetas sob a sombra ameaçadora da morte, refugia-se no culto passadista do academicismo.

Creio que essa orquestração de vozes no trânsito entre os territórios histórico e mítico, insere *DHP* na linha de continuidade “dos parâmetros de um realismo que não impede a absorção de elementos fantásticos”, uma teia de narrativas ficcionais produzida na cadeia das principais cidades sul-americanas a partir da década de 1960, com as marcas de um ceticismo que orienta a pena dos escritores, expressão de “um progressivo descrédito que os transporta a vastas configurações simbólicas a respeito da decrepitude, do fracasso, do absurdo do mundo que se construiu diante dos olhos do escritor” (RAMA, 2001: p. 164).

Em seu esforço de agrupamento da literatura latino-americana em comarcas temáticas e tendências estéticas, Rama refere, certamente, uma marca identitária da

literatura produzida a partir de um determinado período, traduzida por uma sólida e fecunda aliança entre procedimentos de representação realista e o imaginário fantástico. De acordo com as premissas estéticas dessa produção, trata-se de uma vertente situada entre o regionalismo, fundado na recuperação de uma cultura arcaica (no mundo hispano-americano, os fundamentos da cultura gaúcha pampeana, na obra emblemática *Don Segundo Sombra* (1926) do argentino Ricardo Güiraldes, ou as raízes ancestrais da cultura andina em *Los ríos profundos* (1958), do peruano José Maria Arguedas) e na contracorrente da tradição cultural cosmopolita, o vanguardismo experimental urbano e universalista que busca o desentranhamento da nova instância da realidade, em obras narrativas como *El Jardín de los senderos que se bifurcan* (1941), de Jorge Luis Borges, e *El Señor Presidente* (1946), do guatemalteco Miguel Ángel Asturias.

A preeminência do sobrenatural com suas figurações fantasmagóricas e metamórficas pode sugerir ao leitor uma assimilação do elemento fantástico na tessitura narrativa de DHP, na esteira desse traço constitutivo identificado por Rama nas obras produzidas sob o ideário estético do realismo crítico urbano. Diante dessa hipótese, impõe-se aqui uma tentativa de entendimento do conceito teórico do fantástico para que possamos fazer, afinal, uma verificação da hipótese de sua incidência na estruturação narrativa do romance.

Em princípio, parece inquestionável a inserção do grotesco na moldura do sobrenatural como elementos constitutivos da narrativa paródica de DHP. O elemento sobrenatural está presente pela reapropriação de figuras do mundo mítico religioso pagão pertencentes às épicas homéricas. A função satírica desse procedimento híbrido deriva da caricaturização das figuras da morte reunidas em torno de Edes, fantasmagorias sobrenaturais às vezes metamórficas como as almas, as moiras, as keres, o cão Cébero, a Sombra Anunciadora da Morte, que paira sobre a casa onde estão reunidos os *hombrecitos* desde o início da narrativa, e a *Baba del Diablo*, forma aerodinâmica assumida por Edes no desfecho da narrativa. O elemento sobrenatural também se caracteriza pelas metamorfoses assumidas como disfarce terrestre pelos deuses olímpicos. Assim, esse bloco metamórfico é composto pela ninfa que Hera transforma em Menta, em um gesto de ciúme e como castigo pelo poder de sedução que ela exerce sobre Edes; pela autotransformação de Hermes em mariposa noturna; de Atenea em uma coruja vigilante; e por uma

espécie de autorredução de forma física, que permite a Afrodita instalar-se entre as paletas do ventilador da sala em que se encontram reunidos os poetas e, desse ponto estratégico, aspergir em direção aos poetas seus fluidos erótico-amorosos, como forma de compensação pela expectativa de sua morte iminente.

Comentarei com mais detalhes a forma e a função da composição grotesca em *DHP* na seção 2.4 desta dissertação. Por ora, comento brevemente a teorização do fantástico, sua inserção em uma tradição narrativa hispanoamericana, especialmente a argentina, e sua hipotética reapropriação em *DHP*.

O “realismo crítico urbano”, na nomenclatura de Rama, funda-se em duas vertentes estéticas aparentemente inconciliáveis, quais sejam, o naturalismo da cultura e dos costumes nas dobras da realidade imediata e reconhecível pela experiência ou pela sensibilidade, e o sobrenatural, na especificidade do fantástico, cujas premissas estéticas passaram a confundir-se com a própria produção narrativa hispanoamericana a partir das formulações estéticas de Jorge Luis Borges. Para a compreensão da literatura que se produziu nesse período, Rama (2001: p. 172-173) propõe uma divisão tricotômica, permeável pela intercomunicação ocasional, que comporta “plurais manifestações do ‘discurso insólito’, o qual se limita com o ‘discurso realista’ mas também com o ‘discurso fantástico’”. Essa combinação de dados da realidade imediata com a imaginação do fantástico na tessitura da ficção literária não perdeu prestígio mesmo diante do advento da força expressiva e contundente de obras literárias testemunhais, como aquelas que lograram uma fusão exitosa do aparato técnico ficcional com a técnica jornalística, cujo paradigma hispanoamericano, em uma vertente que alia à perfeição os dados factuais com a tensão da ficção narrativa, é *Operación masacre*, de Rodolfo Walsh, e cujo paradigma norte-americano é *A sangue frio*, de Truman Capote.

Contudo, o teórico objeta às fantasmagorias do fantástico “uma dissolução da capacidade crítica, no que ela requer de energia transformadora, atuando sobre as circunstâncias da sociedade” (RAMA, 2001: p. 173). Sua mobilização narrativa acabaria por refletir a perda de domínio do escritor sobre a realidade e o reconhecimento de sua inanidade “diante dos novos e enormes poderes que vê em ação”, transformando personagens “na mera engrenagem de um projeto alheio e monstruoso, por ser incompreensível” (RAMA, 2001: p. 174). Entretanto, o teórico pondera que não se pode falar da perda de capacidade crítica nos autores do

realismo crítico urbano, pois estes lograram a “literatização” do discurso insólito e do discurso fantástico “transformados em recursos de estilo e postos a serviço das mais altas e ambiciosas formas de exame da realidade” (RAMA, 2001: p. 175). Como exemplo da plena realização estética literária nessa linha de construção ficcional em que o imaginário fantástico não obsta a crítica à realidade, Rama situa *La muerte y la niña* (1973), de Juan Carlos Onetti; *Abaddón el exterminador* (1974), de Ernesto Sábato; *El libro de Manuel* (1973), de Júlio Cortázar; *Coronación a El obscuro Pájaro de la Noche*, de José Donoso; *La región más transparente a Terra nostra* (1975), de Carlos Fuentes; *El coronel no tiene quien le escriba a Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez; *Los pequeños seres a Memorias de Altagracia* (1974), de Salvador Garmendia.

O projeto estético literário “monstruoso” que se desenvolve na trama de *DHP*, no que tem de sobrenatural e grotesco, resulta perfeitamente adequado ao desenvolvimento da trama narrativa fundada na aliança de dois mundos paralelos – o mítico e o terrestre –, e em nenhum momento obsta a crítica impiedosa da poética do riso na voz do narrador épico-paródico. Como se fosse uma resposta contundente aos sinais de alerta do perigo do fracasso estético-literário feitos por Rama, o elemento sobrenatural maravilhoso mobilizado na narrativa épico-paródica de *DHP*, representativo da força irrefreável da onda de violência dirigida contra os indivíduos no estado de exceção, não traduz qualquer desajuste entre forma e conteúdo. Está bem posto no centro do alvo e sob o fogo cerrado do narrador contraideológico épico-paródico, armado com o riso implacável e a indignação, justamente contra a omissão, a covardia e a inação, conforme análise da invectiva feita pelo narrador onisciente contra os deuses olímpicos adiante, na seção 1.3.3.

Recuemos um pouco na história das formas artístico-literárias e no campo teórico-crítico para uma tentativa de entendimento do que se convencionou chamar narrativa fantástica e do fato de sua grande aceitação pelas comunidades leitoras ocidentais. O imaginário humano inclina-se para o extraordinário, o formidável, o sobrenatural, o desconhecido. E é a preeminência do insólito no campo do imaginário que levou Júlio Cortázar a afirmar que o fantástico e o misterioso habita nossa estrutura psíquica: “Está presente en nosotros mismos, en eso que es nuestra

psiquis y que ni la ciencia, ni la filosofía consiguen explicar más que de una manera primaria y rudimentaria.”¹⁹

O sobrenatural e o teratológico já se constituíam elementos indissociáveis das narrativas épicas antigas, fundadas em grande parte em uma mística religiosa. Era, assim, a própria expressão de culturas indissociadas do elemento místico-religioso. Desnecessário, aqui, o comentário dos diversos episódios bíblicos, *v.g.*, em que os acontecimentos que escapam à racionalidade encontram explicação no poder mítico da divindade, como a abertura do Mar Vermelho para a passagem do povo hebreu conduzido por Moisés, uma rapsódia do Antigo Testamento bíblico.

Nas épicas homéricas – cujos fundamentos estéticos comentei na seção 1.1 deste capítulo, por sua centralidade como gênero pré-textual parodiado *DHP* –, além da própria intervenção divina no mundo dos mortais, merecem menção as irrupções de criaturas teratológicas no corpo narrativo. Na *Ilíada*, por exemplo, destaca-se o episódio das duas serpentes monstruosas que emergem do mar, atacam e matam Laocoonte e seus dois filhos; entre os cantos 9 e 12 da *Odisseia*, narram-se os enfrentamentos de Ulisses e seus companheiros com os lestrigões, os ciclopes e Cila, devoradores de homens, as afogadoras sirenas e a ninfa Circe, que os transforma em porcos. Igualmente “fantástica” é a descida de Ulisses ao mundo dos mortos e seu diálogo com as almas dos heróis. Na épica religiosa cristã de *A divina comédia*, escrita nos primórdios do Renascimento, representa-se um périplo de poetas (o próprio Dante, ciceroneado por Virgílio) pelo mundo sobrenatural supraterrâneo, como lugar de exercício crítico à realidade mundana.

A plena ascensão do elemento sobrenatural como eixo das narrativas ficcionais, já deslocada da vertente mística religiosa, encontrou sua expressão mais pujante no romance negro alemão e inglês (*the Gothic novel*). O teórico russo Tzvetan Todorov identifica no romance negro duas vertentes fundamentais ou modos de composição que seriam transpostos para a narrativa fantástica hispanoamericana: “Com efeito, distinguem-se geralmente, no interior do romance negro, duas tendências: a do sobrenatural explicado (do ‘estranho’, poderíamos dizer), [...] e o do sobrenatural aceito (ou do ‘maravilhoso’)” (TODOROV, 2004: p. 48). Essa dupla orientação composicional – estranho e maravilhoso – alterna-se na

¹⁹ CORTAZÁR, Júlio. El sentimiento de lo fantástico. Conferência dictada en la Universidad Católica André Bello. 1982. Disponível em: <http://ciudadseva.com/texto/el-sentimiento-de-lo-fantastico>. Acesso em: 03 Maio de 2015.

obra daquele que é considerado o pai do conto moderno (por ter sido o primeiro que estabeleceu uma teoria para o gênero), Edgar Allan Poe, em contos como *A queda da Casa de Usher* (estranho) e, para ficarmos apenas no tema da reposição da mulher supostamente morta, *Ligeia* (maravilhoso).

Sucede que tanto nas épicas homéricas quanto no canto paralelo de *DHP* o mundo sobrenatural mítico irrompe com naturalidade na narrativa, sem qualquer efeito de estranhamento. Pode-se afirmar, até, que é o mundo da realidade verdadeira por seus efeitos de verossimilhança e certeza, ao contrário do mundo dos mortais, construído com versões ambíguas e conflitantes que o tornam um mundo inacabado, sob o signo da incerteza. Ora, o juízo que os membros de Polimnia fazem de si mesmos e da realidade – “destacados poetas de la zona”, membros de “una institución de bien común, totalmente dedicada al desarrollo y mejor conocimiento de las inquietudes poéticas de sus asociados” (COSTANTINI, 2008: p. 35) – é frontalmente oposto àquele que fazem os policiais, que tomam a sede de Polimnia por “la célula subversiva de Teodoro Vilardebó 2562” (COSTANTINI, 2008: p. 95). E o que se quer última verdade desse mundo talvez não esteja em nenhuma dessas duas instâncias enunciativas, mas com a visão ampliada e sarcástica do narrador onisciente épico-paródico, que ridiculariza, justamente, o estreitamento da visão dos *hombrecitos*, “desesperados inventores de juguetes inútiles [...] voces chivando en el desierto”. (COSTANTINI, 2008: p. 34).

Para a verificação da incidência ou não do fantástico em *DHP*, consideremos, finalmente, as condições objetivas do gênero estabelecidas por Todorov (2004: p. 39). A primeira delas é que o leitor hesite “entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados”; a segunda, que esta hesitação também possa “ser igualmente experimentada por uma personagem”, tornando-se um dos temas da obra; a terceira – e talvez a mais complexa e polêmica – que o leitor recuse “tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação ‘poética’” do texto, isto porque, de acordo com Todorov, tanto a função alegórica quanto a poética obstam o fantástico. Sem descer aqui à análise da figura da alegoria ou do gênero poesia, consideremos apenas a condição de hesitação do leitor e da personagem para a verificação da hipótese de enquadramento de *DHP* como narrativa fantástica.

Há uma sobreposição do mundo sobrenatural sobre o domínio da realidade representada em *DHP*, na medida em que as ações e reações dos homens são dirigidas e provocadas pelas ações e reações dos deuses. Mas isso ao nível de inteligência do leitor, porque esses domínios são rigorosamente separados e narrados por distintos narradores, em uma bipolaridade narrativa. Desta maneira, os homens – poetas, policiais e parapoliciais – não são colocados diante do inexplicável em nenhum dos episódios narrativos. Suas hesitações eventuais duram apenas o tempo suficiente para a formulação de uma explicação racional dos fenômenos provocados pela instância sobrenatural e, desta maneira, não há ruptura da ordem estabelecida em seu mundo. A narrativa de Pulicicchio orienta-se pela ordem lógica e racional de causas e efeitos. Quando, por exemplo, Atenea, transformada em coruja, emite um pio no frontão da casa para alertar Hermes e Afrodita para a aproximação de Edes e os parapoliciais que vão dizimar seu grupo, o narrador Pulicicchio aceita a explicação racional do fenômeno feita por Kirsternmacher: “Explicó además que algo, un gato quizá, debería rondar cerca de su nido, pues ese particular graznido solo lo emitia frente al peligro.” (COSTANTINI, 2008: p. 177).

Sobreposta à narrativa de primeira pessoa, está a visão ampliada do narrador épico-paródico, que abrange o mundo dos deuses e dos mortais. Aqui, se levarmos em conta a definição de Todorov, não estamos diante de uma narrativa fantástica no que ela pode ser modulada pelo “estranho”. Isto porque não é construída com a intenção de produzir uma hesitação do leitor. Ora, para Todorov, essa hesitação do leitor da narrativa fantástica é deflagrada justamente porque oscila “entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados” (TODOROV, 2004: p. 39).

Embora a narrativa pós-vanguardista do realismo crítico urbano hispanoamericano tenha sido tomada em grande parte de sua produção pela hesitação do fantástico ao nível do leitor, a naturalidade com a qual coloca-se o mundo mítico ao lado do mundo da realidade representada na sátira paródica de *DHP* só encontra explicação na opção pelo discurso alegórico. De acordo com o teórico, “Existem narrativas que contêm elementos sobrenaturais sem que o leitor jamais se interrogue sobre sua natureza [...] as palavras do texto devem ser tomadas num outro sentido, que se chama alegórico.” (TODOROV, 2004: p. 38).

Entretanto, a função alegórica da narrativa de *DHP* assenta-se no maravilhoso (sobrenatural aceito), ao contrário do estranho (sobrenatural explicado).

A voz do narrador épico-paródico em *DHP*, cujo ponto de inflexão é o domínio mítico e não o dos mortais, não causa estranheza nem hesitação no que diz respeito à substância dos fatos narrados. Ela é ambígua apenas em sua função irônica, isto é, quanto ao juízo de valor sobre os gestos e ações das personagens. Uma vez subtraído o elemento estranho, os acontecimentos são narrados com naturalidade na preeminência desse mundo mítico (como nos contos de fadas). E é plausível interpretar a posição do narrador nessa suprainstância mítica como lugar estratégico privilegiado para a crítica contraideológica à construção ilusória do mundo dos *hombrecitos*.

Entretanto, há outro aspecto teórico a ser considerado na mobilidade do gênero maravilhoso na obra, e que diz respeito à intensidade emocional que ele provoca. Sob este prisma, a narrativa seria fantástica “muito simplesmente se o leitor experimenta profundamente um sentimento de temor e de terror, a presença de mundos e poderes insólitos” (H. P. Lovecraft, apud TODOROV, 2004: p. 40). Não obstante a poética do riso satírico como eixo estruturante de *DHP*, a substância narrada também é construída para infundir o temor e o horror, quer pelo poder sugestivo de suas categorias puramente ficcionais internas, quer pela realidade agônica que ela, alegoricamente, representa. Esta afirmação está de acordo com a noção de que “la risa despertada por una obra satírica tiene visos entreverados de horror y desprecio” (Gilbert Highet, apud MEJÍA, 2001: p.87). A despeito da narrativa de *DHP* sugerir a presença do fantástico por esse critério puramente subjetivo de Lovecraft – o sentimento de temor e de terror eventualmente suscitado no leitor com sua carga de experiência histórica – a contraparte satírico-paródica da balança discursiva em *DHP*, deflagradora do riso, parece impedir que a obra seja interpretada como gênero fantástico.

De acordo com a demonstração feita nesta seção, então, a estética literária construída com os elementos fantasmagóricos, teratológicos e metamórficos em *DHP*, do ponto de vista conceitual, traduzem um registro maravilhoso, e não fantástico, da narrativa.

1.3.2 Conceito, antecedentes e inserção satírico-paródica pós-vanguardista

A poética do riso mobilizada por Costantini reúne um quadro bastante heterogêneo de procedimentos cômicos com função de resistência e contestação aos discursos oficiais legitimadores do poder institucional autoritário e violento representado no romance. A inserção desses procedimentos na narrativa de *DHP* não obedece a uma ordem hierárquica, mas resultam de uma combinatória de sátira, escárnio, paródia e ironia, na moldura de procedimentos como as inversões de papéis, as alternâncias da injúria e do elogio e a composição grotesca, como se demonstrará no capítulo 2, que trata da carnavalização narrativa.

De acordo com a concepção de Bosi (2000: p. 187), uma das faces dessa resistência poética – e aqui suspende-se, por ora, a fronteira entre os gêneros literários prosa e poesia –, é “a crítica direta ou velada da desordem estabelecida (vertente da sátira, da paródia, do *epos* revolucionário, da utopia)”. Modo de resistir dos que preferem à defesa o ataque, a sátira é um procedimento literário que objetiva a execração dos vícios de um presente, um *topos* que é cenário negativo, de maldição, objeto de escarmento. Entretanto, a composição satírica não se esgota na crítica ou no escárnio do presente. Ela antecipa pelo sentimento um futuro hipotético, prefigurado como um reino da justiça e da liberdade. Estabelece, assim, um vínculo substancial entre recusa e utopia, explicitado “como passagem da treva à luz, da cisão à unidade, do Mal ao Bem” (BOSI, 2000: p. 189).

Não parece haver objeção ao enquadramento da narrativa de *DHP* como sátira paródica. Nesse sentido, estão de acordo Fernández (2013: p. 26), em consonância com Sklodowska (1991: p. 105), que a interpreta como fusão de “épica heroico-cômica” com objetivos críticos extratextuais e “una amarga sátira del opresivo sistema policial/militar en la Argentina en vísperas de la instauración del poder militar (1976).” Mas tendo em vista que o conceito de sátira é uma abstração diante da concretude da linha do discurso, a paródia é a principal ferramenta discursiva da sátira, pois é por meio do procedimento parodístico que ela obtém a sua eficácia, seu poder aniquilador na luta contra a ideologia e o estilo vigentes.

A chave para a compreensão do procedimento satírico empregado na estruturação de *DHP*, onde a paródia trabalha pela corrosão de um discurso poético alienado, por um lado, e de um discurso intemporal legitimador dos arbítrios do poder e da contrafacção truculenta da justa medida das relações sociais, por outro, é

dada por Bosi (2000: p. 194), que situa a ação do parodista não em uma zona de conforto, como sugere a etimologia “canto paralelo”, mas no interior da própria cultura, no cerne da ideologia e do estilo discursivo²⁰, em um jogo perigoso:

O ânimo paródico estaria à cavaleiro entre a razão desmistificadora (enquanto analisa e ironiza formas alienadas de dizer) e a pura violência do instinto de morte. Jogo arriscado com as forças demoníacas do Terror e da negação absoluta. A paródia brinca com o fogo da inteligência.

O sentido da paródia encontrado por Bosi encontra ressonância no discurso narrativo de *DHP*, pois é justamente isso que faz Costantini em sua obra: um jogo satírico-paródico arriscado de riso com as forças demoníacas (porque reversas da razão humanista) de seu tempo, como resposta imediata às práticas do estado de exceção argentino, autorizador e mandante de uma violência programática que sequestra e mata toda voz declarada ou suspeita de oposição política. Tanto que, quando o espectro da morte já rondava as cercanias de sua nômade oficina literária, Costantini escapou dela por um triz e partiu para o exílio no México.

Da relação entre a violência arbitrária e injusta e a leniência ou omissão de seus destinatários representada na poética mordaz de *DHP*, é possível extrair uma premissa de resistência poética para o devir da história: a de que é preciso desmontar não só o ilusório bastião de culto das formas enclausuradas da beleza, onde as vidas impotentes e alienadas se refugiam, mas também anular os discursos ideológicos tirânicos que atentam contra a liberdade. Essa operação implica na necessidade de refazer o estatuto civilizacional do homem em outras bases, e também recriar permanentemente a principal expressão de sua pujança ontológica fundada em ser criado pela linguagem: a poesia.

Como narrativa épico-paródica pós-vanguardista, *DHP* pode ser interpretada como contradiscurso da expressão triunfal de uma cultura fundada em uma moral guerreira aniquiladora de toda alteridade nacional ou religiosa. Nesse sentido, pode

²⁰ “Na luta contra a ideologia e o estilo vigentes, o satírico e o parodista devem imergir resolutamente na própria cultura. É dela que falam, é a ela que se dirigem. Tal imersão não se faz sem riscos e arrepios: não há nenhum outro gênero que denuncie mais depressa o partido do escritor, as suas antipatias, mas também as suas ambiguidades morais e literárias. O satírico aparece em estágios complexos e saturados da vida urbana; momentos em que a consciência do homem culto já se rala com as contradições entre o cotidiano real e os valores que o enleiam. E a paródia, “canto paralelo”, só se faz possível quando uma formação literária e um gosto, outrora sólidos, entram em crise, isto é, sobrevivem apesar do cotidiano, sobrevivem como disfarce, véu ideológico.” (BOSI, 2000, p. 191-192).

ser lida como expressão às vezes melancólica, às vezes sarcástica de uma sociedade em crise, como denúncia das fraturas do próprio projeto nacional ou civilizacional, cuja figura alegórica central é a vida rebaixada pelos feitos irrelevantes ou desprezíveis do anti-herói, estandarte esperpêntico de uma sociedade corrompida. Essencialmente moderna, essa metanarrativa, cujo narrador se debruça com frequência sobre a própria linguagem e questiona seus fundamentos, chama para si a função crítica de denúncia da insuficiência ou mesmo suspensão da ordem jurídica e da inação ou perda de vigor dos indivíduos em sociedade, acenando com a urgência da construção de uma consciência dialética, já bem distante de qualquer pretensão sublimatória²¹. No palco da resistência literária à usurpação da soberania popular, a poética do riso satírico-paródico é a sua arma mais perigosa e letal, pois a destruição desse usurpador implica sobretudo na morte de seus discursos tão solenes quanto trapaceiros.

Na concepção de Bakhtin, as manifestações do riso é que enformam a segunda natureza humana, em contraponto à seriedade solene e ritualística. Essa segunda natureza humana é que engendrou os ritos e espetáculos organizados à maneira cômica, característicos do carnaval na Idade Média, “uma diferença de princípio, poderíamos dizer, em relação às formas do culto e às cerimônias oficiais sérias da Igreja ou do Estado feudal” (BAKHTIN, 1987: p. 4). Como manifestação extrema da paródia de ritos canônicos no mundo às avessas da Idade Média, o teórico descreve a festa dos tolos (*festa stultorum*) e sua projeção de excrementos, promovida pelo próprio clero como procedimento de rebaixamento grotesco e forma de liberação durante as festas carnavalescas:

Sabemos que os excrementos desempenharam sempre um grande papel no ritual da “festa dos tolos”. No ofício solene celebrado pelo bispo para rir, usava-se na própria igreja excremento em lugar de incenso. Depois do ofício religioso, o clero tomava lugar em charretes carregadas de excrementos e de urina. Trata-se de um gesto rebaixador dos mais antigos, retomado pela metáfora atenuada e modernizada: “salpicar de lama”.
(BAKHTIN, 1987: p. 126)

²¹ Costantini satiriza a ingenuidade da inclinação lírica da mesma maneira que o faz Saramago na linguagem metaliterária do romance *Levantado do chão*, quando o escárnio do narrador questiona o sentido do discurso lírico-poético em um contexto histórico de opressão do homem do campo, no nascedouro da consciência dialética da luta de classes em Portugal. Nessa obra, o irônico prêmio para o trabalhador que faz a prosperidade acumulativa de uns poucos são as estreitas paredes de uma cela, a fome e o ódio do aparato policial a serviço dos interesses de uma oligarquia latifundiária histórica.

A participação dos padres da igreja em um ritual canônico paródico, “uma missa celebrada para rir”, reflete sem dúvida, além da tolerância do poder clerical, uma tentativa de controle do espírito espontâneo da burla popular. Entretanto, a maior parte dos exercícios cômicos populares feitos por meio da paródia da liturgia canônica na Idade Média certamente escapou ao controle da igreja. Minois (2003: p. 253) registra o riso parodístico da liturgia canônica do “pai nosso” no final do século XIV, diante da crítica à precária valia divina perante as catástrofes: “*Pater noster* que és bem sábio,/ tu és digno de todos os louvores,/ porque lá em cima fizeste tua morada/ e bem alto te escondeste [...]”.

O dualismo de lastro antropológico assinalado por Bakhtin, um “segundo mundo especial no interior do mundo oficial da Idade Média”. (BAKHTIN, 1987: p. 133), fundamenta a noção de que todo gênero discursivo sério no campo literário já nasce com o gérmen do riso. Assim, na antiguidade da cultura helênica, o mesmo Homero que codifica a linguagem elevada dos cantos épicos na *Ilíada* e na *Odisseia* é também o que cria a sua contraface parodística.

A poética do riso paródico na *Batracomiomaquia ou guerra dos ratos e das rãs*²², cuja autoria é atribuída a Homero, é continuada no período pós-antigo com a poesia epigramática de Marcos Valério Marcial (40–105 d.C.), a sátira de costumes de Décimo Júnio Juvenal (entre 55 e 60 – depois de 127 d.C.) e a sátira menipeia de Luciano de Samósata (125–depois de 181 d.C.), com a carnavalização narrativa do romance iniciada no Renascimento por Rabelais, atualizada por Dostoiévski e por autores hispano-americanos e brasileiros da modernidade e da pós-modernidade, aqui apenas tangenciando com estes nomes uma ampla lista dos continuadores da tradição da poética do riso.

Embora as formas do riso tenham representações literárias suficientemente pujantes para não serem tomadas como acidentes no curso da seriedade solene e ritualística das ações humanas representadas no plano ficcional, elas ocupam um lugar bem mais ampliado nas interações humanas, com função de neutralização das fronteiras entre os indivíduos, do que aquela transposta para o plano da criação artístico-literária.²³

²² Texto traduzido disponível em:

<http://alfclul.clul.ul.pt/clulsite/Bibliotronica/PDF/Batracomiomaquia.pdf>. Acesso em: 23 out. 2018.

Identificada como a principal marca carnavalizante na estruturação de *DHP*, a acepção etimológica do termo paródia é “canto paralelo”. Essa acepção aponta para a existência prévia de um texto como ponto de articulação de outro texto, com o qual mantém um vínculo orgânico indissolúvel. Kothe (1980: p. 98) assinala a importância estratégica do conceito de paródia para o entendimento da literatura como sistema e como ponto de partida para os conceitos de dialogismo e de intertextualidade. De acordo com a definição do ensaísta, a paródia é, “um texto que contém outro texto em si, do qual ela é uma negação, uma rejeição e uma alternativa”. Como síntese de uma contradição, a paródia parece sempre contar uma outra história, silenciada, pois “geralmente diz o que o outro texto deixou de dizer e ela insiste no fato de não ter sido dito.”

O caráter essencialmente ambíguo da paródia em *DHP* testemunha uma profunda descrença no poder retórico da palavra. Daí a sua modulação multivocal no que ela tem de variedade discursiva. Nas dobras dos discursos épico, neoclássico parnasiano e burocrático policial, vem inoculado o contradiscurso que denuncia sua incapacidade de representação do estatuto humano e de sua verdade. Ou esse discurso é imprestável ou é expressão de uma permanente trapaça da condição humana.

Se o procedimento paródico de *DHP* é nitidamente contraideológico, porque pressupõe a construção de uma nova estrutura semântico-axiológica sobre a estrutura minada do pré-texto, a contraideologia já preside a própria escolha do corpo textual a ser parodiado. Em seu ensaio, Kothe lembra que o teórico russo Iuri Tynianov dinamizou o conceito de série, aplicado à dimensão diacrônica da arte, dos gêneros artísticos e dos meios de comunicação pelo filósofo Edmund Husserl, ao pensar “a evolução das séries artísticas como luta, como tensão dialética entre contrários”:

Com isso, ele transpôs o marxismo para o cerne do formalismo: entendeu a história literária (e, pode-se acrescentar, as artes) não como um mero reflexo da luta de classes, mas entendeu a tensão entre as escolas, os

²³ “Todos os povos modernos têm imensas esferas de linguagem não publicada, cuja existência a língua literária e falada, educada segundo as regras e as opiniões da língua literária e livresca, nega. Apenas farrapos lamentáveis e esquálidos dessas esferas não publicadas penetram nas páginas dos livros e isso, na maioria dos casos, na qualidade de ‘diálogos pitorescos’: nessas circunstâncias estão situados no plano verbal mais afastado do domínio do discurso direto e sério do autor.” (BAKHTIN, 1987: p. 369).

períodos e os estilos literários (e artísticos) como sendo a própria luta de classes no âmbito literário (e artístico).

(KOTHE, 1980: p. 98)

Uma acepção complementar do termo paródia é a da imitação burlesca de um determinado texto ou modo narrativo. Assim sucede com a estruturação narrativa de *Dom Quixote*, em que a subversão da exaltação presente no romance de cavalaria medieval modula o rebaixamento, não do *ethos* discursivo do herói central, mas operando a disjunção entre o aparato solene do discurso do herói e a realidade. A representação desse insolúvel desacordo entre o eu e o mundo gera uma tensão permanente entre a palavra elevada e a ridicularização alterna dos feitos desastrosos do herói. O modelo abordado, então, é posto em uma perspectiva negativa. Fernández (2013: p. 26) comenta essa disjuntiva: “[...] la burla surge de la elección de un registro artificial y elevado para contar la historia de personajes despreciables [...]”.

Para que possamos entender a preeminência da marca carnavalizante na sátira paródica que é *DHP*, faz-se necessário avaliar a mobilização do gênero em parte da tradição artístico-literária da língua espanhola e em uma corrente estética hispano-americana. Na obra *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960–1985)*, Elzbieta Sklodowska analisou as diversas modulações paródicas em vinte e cinco romances da corrente estético-literária hispanoamericana que ficou conhecida em termos mercadológicos como *boom*, entre os quais, *DHP*. A estudiosa sustenta em seu livro teórico-crítico a idéia de que o riso como arma ideológica de contestação aos ardis e simulacros dos discursos do poder integra uma tradição do romance em língua espanhola. Para tanto, vale-se de uma vasta bibliografia de estudos teóricos sobre a paródia, entre os quais os empreendidos por Joseph A. Dane (*Parody and satire: a theoretical model*), Antonio Gómez Moriana (*Intertextualidad, interdiscursividad y parodia* e *La subversión del discurso ritual*), Gérard Genette (*La littérature au second degré*), Linda Huchteon (*A theory of parody*) e David Kiremidjian (*The aesthetics of parody*), que propuseram o estudo do gênero como “producto de una evolución peculiar y de un contexto concreto”. (SKLODOWSKA, 1991, p. 2).

A leitura crítica do uso reiterado da paródia como poética privilegiada na produção literária da *nueva novela* pode ser sintetizada por esta posição de Sklodowska (1991: p. 104):

En nuestras reflexiones sobre la parodia hemos renunciado a considerarla como una forma “parasítica” y – siguiendo a los formalistas rusos – hemos insistido en la enorme potencialidad creativa de la parodia: por un lado, hemos visto la plasticidad de las estrategias paródicas en función del momento histórico y, por el otro, la potencialidad de la parodia para defamiliarizar, renovar y trascender el modelo por medio de una relectura crítica.

A perspectiva teórica da ensaísta é a da paródia como gênero literário dotado de caráter dinâmico no quadro da evolução literária hispano-americana, com função na produção do efeito estético e do significado ideológico, fundamental para a estruturação das obras. A estudiosa também situa essa poética em termos de continuidade e ruptura, de canonização do marginal e marginalização do cânon. No campo do romance histórico, esse procedimento de construção literária – cuja pretensão é contestar com a verdade as mentiras veiculadas pela historiografia oficial –, é fruto da tomada de consciência da história hispano-americana, estimulada no século XX principalmente por dois acontecimentos: a revolução mexicana e a revolução cubana.

Skłodowska identifica como signo distintivo dessa corrente estética a transgressão da fórmula realista (modelo mimético), levada a cabo através de diversas estratégias narrativas que, abarcando a tradição, trouxe uma renovação desafiadora à memória do gênero romanesco. (SKŁODOWSKA, 1991, p. 15). Ela assinala, ainda, a insistência com que os escritores dessa geração, no ocaso da escola estética realista, recorrem à paródia, apontando-a como um dos recursos mais eficazes “para superar el agotamiento de una estética y liberar al escritor de un automatismo perceptivo”. (SKŁODOWSKA, 1991, p. 91).

Nesse sentido, a teórica esclarece que o termo *nueva novela* traz em si a ideia de um afastamento da estética da linguagem articulada como signo denotativo da realidade, de equivalência entre as palavras e as coisas, uma marca do romance realista do século XIX. Ora, esse ideal de homologia entre texto e contexto, próprio de um discurso referencial que apresenta um problema do indivíduo diante do mundo concreto permite, segundo Lukács, interpretar o romance realista como “narração irônica de uma busca demoníaca de valores autênticos por um herói problemático em uma sociedade degradada” (SKŁODOWSKA, 1991, p. 25-26, tradução nossa).

Note-se que, enquanto Sklodowska identifica o florescimento do modo de composição paródica nos 25 romances integrantes da corrente estética *nueva novela hispanoamericana* como uma tendência de rechaço ao modelo mimético realista, efetuado através de diversas estratégias narrativas, Rama reúne a produção hispanoamericana a partir dos anos sessenta sob a vinheta “realismo crítico urbano” (RAMA, 2001: 162-171. Embora as sistematizações de Sklodowska e Rama em torno do referente “realismo” pareçam opositivas e inconciliáveis, na medida em que a primeira alude a um “rechaço” ao modelo, ao passo que o segundo o repõe como orientação compositiva literária, faz-se necessária a compreensão de que nenhum desses teóricos nega o caráter de crítica à realidade histórica imediata orientadora dessa produção ficcional reputada cosmopolita, urbana e universal.

De acordo com Sklodowska, o que a *nueva novela* transgride e supera é uma determinada “fórmula realista” orientada pelo naturalismo cientificista e também formas narrativas que identifica como “los moldes decimonónicos de las obras indigenistas, de las novelas ‘de la tierra’, ‘de la selva’ o ‘de los llanos’”. SKLODOWSKA, 1991: p. 18-19). Como traço distintivo essencial, Sklodowska enfatiza a libertação da tirania de um referente por meio do procedimento metaliterário paródico, auto-reflexão que desloca a referencialidade da novela realista e, coadjuvada pelo humor, “crea una distancia necesaria para la desautomatización de los procedimientos narrativos convencionales”. (SKLODOWSKA, 1991: p. 19). Rama, por outro lado, identifica nessa produção um modo híbrido de composição: “A narrativa fantástica não anulou a linha realista da literatura do sul, que nunca deixou de fluir antes, ao mesmo tempo e depois dela”. (RAMA, 2001: p. 162). De acordo com o teórico, esse novo realismo animado por um espírito crítico, “não impede a absorção de elementos do fantástico” ou se move dentro “de atmosferas oníricas e distorcidas que desfazem os limites do real” (RAMA, 2001: p. 164).

Nesta perspectiva, Sklodowska (2001: p. 29) sustenta que a reescritura da história hispano-americana, uma das propostas da *nueva novela*, está marcada por duas forças. A primeira, centrípeta, é a que leva o romance a preservar o modelo estruturador/totalizador de um discurso homogêneo (realista ou mítico), ao mesmo tempo refuncionalizando-o com o objetivo de “contestar com a verdade as mentiras”.

A segunda força – centrífuga, autorreflexiva, metaliterária – converte o romance em “um objeto irreverente de sua própria teleologia”.

Skłodowska enumera na introdução à obra (2001: p. xii) os traços estratégicos dessa produção narrativas. Reproduzo aqui aqueles que me parecem verificáveis em *DHP*: a substituição da sequência pela simultaneidade; a desintegração da personagem e sua redução paródica ao status de um anti-herói; a coexistência ambígua e conflitiva da ordem real com a sobrenatural; a ativação do leitor; o conceito intelectual e erudito da escritura como releitura (intertextualidade); a inclusão de meditações metaliterárias no *corpus* narrativo; a justaposição da linguagem coloquial e culta; a preservação da tendência crítico-social da narrativa realista tradicional, mas com mais ênfase na eficácia crítica do humor que naquela.

Skłodowska ensina que o esgotamento da fórmula romanesca tradicional que ensejou a produção da *nueva novela hispanoamericana* irá consumir-se precisamente através de uma cadeia de paródias do modelo realista. A tese de Skłodowska, em suma, conduz à suposição de que esse conjunto de romances sob o eixo da paródia reinsere as premissas vanguardistas em uma linha de continuidade, ao mesmo tempo que, preservando a tendência crítico-social da narrativa realista tradicional, sobrepõe-se aos seus demais princípios estéticos.

Assim, o procedimento carnavalesco da literatura por meio da paródia veio germinando ao longo da história do romance hispano-americano, até alcançar seu apogeu no romance pós-vanguardista (SKŁODOWSKA, 1991, p. 16). Nessa perspectiva de evolução histórica da paródia como elemento de dissolução do modelo mimético realista, inserida em uma tradição lúdico-humorística-metaliterária, a estudiosa comenta sua mobilização pelos escritores da vanguarda hispanoamericana, a partir de 1920. Entre os autores iniciadores dessa tradição, ela destaca os nomes dos argentinos Roberto Arlt e Macedonio Fernández, este com as obras *Adriana Buenos Aires* (1922), *Museo de la novela de la Eterna* (escrita por volta de 1920 mas publicada somente em 1967) e *Papeles de Recienvenido* (1929); Leopoldo Marechal, com a obra *Adán Buenosayres* (1947), Jorge Luis Borges, com *Historia universal de la infamia* (1935), obra considerada paradigmática de escritura paródica, e o chileno Vicente Huidobro, com as *Tres novelas ejemplares* (1935).

As linhas estéticas e a função do procedimento paródico comentadas por Skłodowska são verificáveis na estruturação da linguagem de *DHP*, na esteira de

uma intenção estética contraideológica de caricaturização de três níveis multiplanares e dialógicos de linguagem, cuja função é o rebaixamento de seus enunciadores. Na recriação do modelo épico-trágico, o procedimento satírico-paródico subverte o gênero elevado para ridicularizar a ação e a conduta das personagens, potencializada em seus piores traços de caráter. Neste procedimento cínico-desmascarador, há uma conjunção entre sátira, paródia e carnavalização, embora seja possível filtrar as especificidades de cada um desses termos. Porém mais importante que nos determos no estudo diacrônico para chegar finalmente à especificidade das figuras da poética do riso, melhor nos atermos à função que ela exerce no contexto da produção literária ao qual insere-se *DHP*.

Na tradição da sátira menipeia atualizada em *DHP* por “uma impressionante combinação de elementos que pareceria, são absolutamente heterogêneos e incompatíveis: elementos do diálogo filosófico, da aventura e do fantástico, do naturalismo de submundo e da utopia, etc.” (BAKHTIN, 2015: p. 153-154), a paródia como reescritura crítica subordinada a um objetivo satirizante (extraliterário) tanto é procedimento carnalizante central como também atrai os demais operadores da carnavalização literária. Embora determinante como eixo, alia-se a outros procedimentos em um quadro geral de carnavalização narrativa.

Pela ordem de inserção na estrutura do romance, o primeiro discurso parodiado é o dos “homenzinhos”, flagrados pela lente do narrador onisciente de terceira pessoa, tanto em sua pequenez diante do cosmos como em suas veleidades literárias, operadas na superfície das formas clássicas. São poetas amadores, e seu discurso é afetado pelo elogio encomiástico, pelo purismo excludente da palavra burguesa que se quer elevada mas é gasta e vazia, pela ilusão de um lugar não contaminado pelo prosaísmo mundano e a salvo da violência, a torre de marfim.

O segundo texto parodiado é o das épicas homéricas, com ênfase no modo parafrástico, isto é, deslocando e redizendo em outro contexto, e com outras palavras e inflexões, as marcas discursivas das rapsódias da *Ilíada* e da *Odisseia*. Do mesmo modo que os discursos são deslocados para outros níveis semânticos, deuses e heróis são redesenhados em planos simétricos com marcas de rebaixamento. É nesse registro cômico da viravolta do texto épico parodiado que avulta o farsesco da caricaturização dos tipos, a puerilização das escolhas de

objetos, o sexo escandaloso, enfim, elementos tradicionais deflagradores da grande gargalhada das ruas.

O terceiro discurso parodiado é o dos relatórios e cartas trocados entre policiais e dos diálogos diretos com as marcas da gíria entre parapoliciais. No primeiro caso, o dos relatórios, são discursos policiais frios, estratégicos, com ilações e conclusões absurdas, que colocam a vida dos indivíduos sob suspeição e vigilância, do lado de lá de uma trincheira de guerra; no segundo, o dos diálogos dos parapoliciais, emerge a impaciência dos interlocutores e a tensão da iminência do ataque. Em ambos os casos, são discursos conspiratórios e metódicos contra a vida civil. Seus enunciados revelam um processo de reificação dos indivíduos sob a proteção do Estado, pessoas que, transformadas em coisas, simbolizam apenas obstáculos a serem removidos pelo aparato policial a serviço do estado de exceção.

Em *DHP*, também poderíamos pensar o modo de estruturação paródico não em termos de negação, mas de identidade com os componentes trágicos do modelo épico, já que a linguagem é mobilizada todo o tempo em um nível de tensão anunciadora da iminência da tragédia. É esse nível de tensão criado com eficácia pela mobilização da substância trágica do romance que ativa o leitor e o mantém suspenso, do começo ao fim da narrativa, fazendo oscilar entre o riso, a piedade e o temor. Essa tensão criada pelos artifícios da estilização faz com que o discurso narrativo paródico não entre em ostensiva hostilidade com o discurso do modelo. Aliam-se para os efeitos narrativos, portanto, dois tipos de *skaz*²⁴: o parodístico, cuja função está vinculada à comédia, e o épico-trágico puro, vinculado ao elemento catártico da piedade.

²⁴ De acordo com a concepção de Bakhtin, o *skaz* é um procedimento narrativo voltado para o discurso do outro, mais precisamente o procedimento pelo qual o autor refrata as suas ideias no discurso do outro: “Parece-nos que, na maioria dos casos, o *skaz* é introduzido precisamente em função da voz do outro [grifo do autor], voz socialmente determinada, portadora de uma série de pontos de vista e apreciações, precisamente as necessárias ao autor.” (BAKHTIN, 2015: p. 219). O exemplo típico de *skaz* verbal, por exemplo, é o diálogo direto, com a marca típica da linguagem e da mudivivência das personagens. Os fundamentos discursivos da paródia, estilização e *skaz*, isto é, discursos bivocais, são formulados por Bakhtin no capítulo “O discurso em Dostoievski”: “um autor pode usar o discurso de um outro para os seus fins pelo mesmo caminho que imprime nova orientação semântica ao discurso que já tem sua própria orientação e a conserva. Nesse caso, esse discurso, conforme a tarefa, deve ser sentido como o de um outro. Em um só discurso ocorrem duas orientações semânticas, duas vozes. Assim é o discurso parodístico, assim é a estilização, assim é o *skaz* estilizado.” (BAKHTIN, 2015: p. 216-217).

A recuperação das marcas do pré-texto é fundamental para a eficácia da paródia. Este repisar das trilhas estilísticas abertas por outrem, procedimento substancial do gênero, é também a principal ferramenta de ativação do leitor, que ouve nessas marcas de transgressão os ecos de uma poética familiar subvertida. Em *DHP*, a apropriação dos lugares metafóricos comuns, presentes nas épicas homéricas, são as âncoras utilizadas pelo autor para a composição ao mesmo tempo solene e cômica em seu deslocamento, que se traduz em um registro lingüístico elevado para a narração de personagens rebaixadas pela sátira paródica. As marcas composicionais típicas desse discurso são a reprodução exaustiva dos epítetos vinculados às divindades, isto é, um procedimento metonímico de descrição da personagem por meio de um de seus atributos essenciais, os símiles discursivos, as cenas típicas e as repetições discursivas. Creio que a reprodução paródica *ad nauseam* dos epítetos na narrativa de *DHP*²⁵ também tem a função de caracterização do aspecto imutável e reiterativo do poder hegemônico milenar de dominação que os deuses representam.

Como último comentário dos traços essenciais da paródia em *DHP*, observo que a reiteração das tópicas discursivas como os epítetos e os símiles e dos elementos materiais e sensoriais que compõem as personagens e os cenários no espaço romanesco se traduzem em uma linguagem plástica e sinestésica. Como explica Silva Maia (2006: p.220), essa linguagem é obtida pela conjunção de sátira e caricatura, e tem como função a “necessidade de fornecer ao receptor os instrumentos necessários para a visualização do objeto ou pessoa caricaturizada”.

1.3.3. Ideologia e contraideologia na narrativa satírico-paródica

Os objetos textuais de derrisão paródica em *DHP* não são os blocos de protagonistas ou antagonistas formados por deuses e homens. São duas figuras antagônicas, simbólicas em sua representação metonímica, concretas em sua personificação e confronto. Há uma figura espectral contra a qual opera veemente o estilo e bate-se por sua redução, a morte (Edes), e outra figura, valorosamente defendida, a vida ou a potência humana, ainda que muitas vezes representada como

²⁵ No que concerne à ampliação paródica do recurso retórico dos epítetos em relação aos deuses, apenas na página 204, em relação a Edes e seu domínio, por exemplo, lê-se: “tenebroso e infecundo Edes”, “helada mansión”, “oscuro Erebo”, “invencible Dios”, “poderoso Edes”, “aborrecido Dios” e “implacable Edes”.

pusilânime ou deliquescente (*hombrecitos*). Ambas figuras são objeto da derrisão carnavalesca aberta provocada pela descrição do narrador épico-paródico.

A concepção de *hombrecitos* (homenzinhos), termo com o qual se designam os heróis, deriva diretamente do procedimento de rebaixamento carnavalesco feito pelo narrador épico-paródico no capítulo IV. À vida fragilizada e exposta a toda sanha e perigo, cuja chama é preciso reavivar, dirigem-se as invectivas e exortações do narrador, moduladas em um capítulo inteiro por uma litania irônica alternadamente injuriosa e elogiosa:

Hombrecitos, hermanos, entretenidos camaradas de especie, compañeros en esta despiporrada, transitoria aventura que llamamos vida, pasajeros fugaces de esta pelota efímera que pelotudamente gira, y gira en el espacio. Hombrecitos, apenas una nada, una invisible cosquillita en el cosmos, apenas una copa de vidrio, una osamenta, un cachito de acrílico entre el polvo reseco de un planeta difunto que pelotudamente seguirá mañana girando y girando en el espacio.

(COSTANTINI, 2008: p. 33)

Nesse discurso exortativo em duas páginas (33 e 34), cujos dois primeiros parágrafos reproduzi acima, o tom em princípio é o de rebaixamento do gênero humano em relação ao cosmos, à natureza, e mesmo em relação às outras espécies animais. Entretanto, mesmo essa litania injuriosa parece calibrada pelo afeto, e o ethos do narrador acaba estabelecendo um vínculo de solidariedade e fraternidade com os *hombrecitos*. Essa proximidade afetiva (embora irônica) está marcada pelos adjetivos “hermanos”, “camaradas”, “compañeros”, “mis hombrecitos”, “queridos”, “entrañables”. O narrador concentra simultaneamente o fogo verbal da litania injuriosa, nos moldes daquela descrita por Bakhtin na obra de Rabelais, dirigida a um objeto bicorporal, como no diálogo metonímico entre as personagens Panurge e Frei Jean²⁶. Depois, em uma elevação paulatina, reconhece o caráter essencialmente humano dos heróis, e, finalmente, completando o arco do procedimento carnavalesco de injúria-elogio, cerra fileiras com eles, reconhecendo-os seres dotados não só de linguagem, mas de linguagem artística, “inventores de

²⁶ De acordo com Bakhtin, o diálogo carnavalesco alternado pelo elogio e pela injúria entre as personagens Panurge e Frei Jean, orienta-se pela figura da metonímia porque elas não se interpelam pelos nomes próprios, mas pelo nome do órgão do baixo corporal “colhão” (*couillon*), usado com frequência na linguagem familiar da praça pública. Assim se dirige Panurge a Frei Jean, em cento e cinquenta e três epítetos elogiosos: “Ouve, colhão pequenino, colhão de frade, colhão de renome [...]”. Frei Jean, por sua vez, responde a Panurge por meio de cinquenta e três epítetos injuriosos compostos com a mesma palavra: “Diz, colhão encolhido, colhão mofado, colhão enferrujado [...]”. (BAKHTIN, 1987: p. 366).

paródias de vida”, e habilidade retórica, “proferidores de piantados discursos que provocan el éxtasis, o el pavor, o el deseo, o la risa”, apesar de sua condição fugaz ou transitória. De acordo com Bakhtin, “essa invocação ambivalente perde o caráter de simples familiaridade cotidiana e transforma-se num ponto de vista universal, em verdadeira litania invertida dirigida ao baixo material e corporal” (BAKHTIN, 1987: p. 368).

O rebaixamento pela injúria, feito pelo narrador épico-paródico – e marcado pela adjetivação negativa de atributos – está diretamente contraposto ao discurso auto-elogioso, condescendente e acrítico do narrador de primeira pessoa José Maria Pulicicchio. Modulado pela impiedade carnavalesca, a exortação do narrador épico paródico está marcada pela caracterização do gênero humano como um acidente, um desvio na marcha reta e esmerada da natureza: “Hombrecitos, carajo, pulguientos, assustados, enfermos monitos marchadores, aparecidos por pura carambola de vaya a saber qué jodido entrevero de los genes en algún mono mishio e atorrante”. (COSTANTINI, 2008: p. 33).

Se a injúria dirigida aos *hombrecitos* já vinha atravessada por um lamento existencial elegíaco diante de seus baldados esforços em busca de elevação – “adoradores del fuego, sopladores de flautas” –, ela cede, ao final do capítulo, ao elogio e ao reconhecimento de seu caráter heróico: “Hombrecitos si, pero de pronto generosa entrega, coraje, centelleos de hermosa piantadura, amor, prodigiosa belleza o heroísmo”. (COSTANTINI, 2008: p. 34). Desta maneira, o narrador épico-paródico desloca-se de seu lugar distanciado para a zona do contato familiar das *mésalliances* carnavalescas. Já não é mais a voz distanciado e objetiva, mas uma voz que, sem abdicar da crítica irônica e impiedosa ao estatuto dos *hombrecitos*, feita anteriormente, ingressa em suas fileiras, já elevados à condição de deuses. Ou, melhor, é o fenômeno da elevação dos *hombrecitos* à condição de deuses é que os traz ao lugar contraideológico do narrador, em um libelo essencialmente humanista, isto é, que defende e manifesta uma profunda crença na humanidade: “Monitos marchadores sí, pero de pronto hombres, semejante a Dioses, pero de pronto Dioses”. O narrador reconhece na precariedade desses *hombrecitos*, afinal, uma verdade de natureza filosófica não isolada de si mesmo: a de que a substância da humanidade, tão pequena, é a mesma dos deuses, tão elevados no horizonte de seus ideais. Convém lembrar que, nesse passo narrativo, já se empregou um

procedimento inverso no capítulo antecedente, em que se estabelece um diálogo entre os deuses olímpicos. Nesse diálogo, as deusas Afrodita e Atenea acabam rebaixadas ao estatuto dos mortais pelo emprego de um discurso inapropriado ao seu estatuto, com vezos de intriga doméstica familiar.

Mejía carrega nas tintas para realçar a função satírico-paródica na composição de *DHP*, enfatizando a crítica aos defeitos ontológicos dos membros de Polimnia. Os leitores seriam induzidos pela axiologia dos enunciados narrativos a ver na obra de Costantini os visos de uma invectiva satírica luciânica, que caracterizaria os *hombrecitos* como “pésimos poetas” (p. 86), a “leer mala poesia” (p. 88). Ademais, caracteriza o narrador-protagonista Pulicicchio como “uno de los personajes más ridículos de la narrativa hispanoamericana contemporánea”. (MEJÍA, 1991: p. 90). Assim, a escrita paródica de *DHP* seria um látego que fustigaria todo o tempo a mediocridade, a falta de talento e a alienação política dessas personagens, em procedimento análogo ao de Menipo, no *Diálogo dos mortos*, de Luciano de Samósata. Desta maneira, não restaria qualquer virtude humana na substância dessas personagens nesse procedimento demolitório crítico-ficcional.

Entretanto, na demonstração da preeminência da função satírico-paródica, em detrimento de qualquer premissa de defesa humanista, parece ter escapado a Mejía este outro sentido da obra de Costantini, acima demonstrado: um *ethos* de solidariedade do narrador épico-paródico em relação aos heróis, que se estabelece pelo reconhecimento neles de uma substância comum, humana, apesar de sua precariedade. Essa manifestação de simpatia reconhece mesmo o caráter humano da debilidade, que transforma os *hombrecitos* em um caso não de todo perdido, ainda redimível. Por meio da exortação, o narrador parece tentar colocar escoras na precária substância dos heróis, a sanar as fraturas e os defeitos de sua visão ideológica.

A afirmação de Mejía é problemática porque não resiste a uma leitura mais aprofundada da narrativa de Pulicicchio. Aqui, é necessário entender a combinatória entre a voz satírico-paródica do narrador e a consciência fraterna, solidária e humanista que emerge entre os agulhões da derrisão satírica. Entender, ademais, que o narrador épico-paródico desenvolve, no fundo, uma autocrítica dos descaminhos de uma humanidade na qual reconhece sua própria natureza.

Na obra *Anatomía de la crítica*, Northrop Frye formulou uma teoria dos modos de representação de acordo com os diversos níveis de personagens criados nas obras de ficção. Tomando como ponto de partida as categorias levantadas por Aristóteles em sua *Poética*, de acordo com as quais as personagens podem ser superiores (gêneros elevados da epopéia e da tragédia), inferiores (gênero baixo da comédia) ou iguais ao comum dos homens, Frye abstrai cinco graus de representação de personagens, desde aquelas que são superiores em classe tanto aos homens quanto ao ambiente (personagens míticas), até aquelas que são inferiores aos homens em poder e inteligência, em um caso extremo de infâmia e ignomínia.

Entro em desacordo com a interpretação de Mejía pela extrema redução de caracteres dos heróis de *DHP* e de seu porta-voz, o narrador-protagonista Pulicicchio. No capítulo IV, ao reconhecer a humanidade de seus personagens, o autor criador²⁷ considera suas fraquezas e debilidades de caráter, e mais: toma essas reduções de caráter como traços imanes de sua própria humanidade e de si mesmo, “compañeros en esta despiportada, transitoria aventura que llamamos vida”, “desesperados inventores de parodias”. Desse *ethos* do narrador épico-paródico, pode-se concluir que os heróis de *DHP*, ridicularizados por sua condição de nefelibatas perigosamente omissos diante de uma realidade brutal, não são superiores nem aos demais homens nem ao próprio ambiente. Eles são heróis do tipo chamado por Frye *mimético bajo*, o tipo mais comum da comédia e da ficção realista, caso em que “el héroe es uno de nosotros: respondemos a un sentido de su común humanidad y exigimos del poeta los mismos cánones de probabilidad que descubrimos en nuestra propia experiencia”. (FRYE, 1997: p. 54). Nessa linha de raciocínio, *mutatis mutandis*, o anti-herói de Dostoiévski em *Crime e Castigo*, Raskolnikov, não se enuncia em seu conflito interno para que o interpretemos como um assassino ignominioso e vil, mas para que reconheçamos nele uma possibilidade de nossas próprias inclinações sombrias.

Por estes argumentos, entendo que sequer seria apropriado situar os heróis de Costantini na última escala proposta por Frye, aquela do modo irônico, em que “nos parece estar contemplando uma escena de servidumbre, frustración o absurdo”

²⁷ Autor criador é o nome dado por Bakhtin à posição axiológica que dá unidade ao todo artístico-literário, categoria que identifiquei em *DHP* como aquela que se materializa em geral na heteroglossia constitutiva da obra, mais acentuadamente na voz contraideológica do narrador épico-paródico (ver melhor definição do termo na nota de rodapé à p. 17).

(FRYE, 1997: p. 55), porque em sua representação o autor criador outorga a suas personagens deslocadas da realidade um estado de contentamento em si mesmas, excetuando-se Mastandrea, perseguido abertamente pelo aparato policial corrompido. Essa personagem ganha relevância no processo de justificação da escolha sacrificial de doze indivíduos entre os membros de Polimnia. Mastandrea é um delator, um alcagüete involuntário. O autor criador faz de Mastandrea uma espécie de Judas de seus doze pares marcados para morrer. É o único que pressente a iminência do assalto dos parapoliciais. Daí o estado de tensão em que se acha no verdadeiro horto de Getsemani em que se transformou a sede de Polimnia nesse passo narrativo, com a descrição de seu suor frio e em bicas, quando está sentado estrategicamente em uma cadeira perto da porta de saída: “Seguía transpirando a mares, y seguramente para no manchar su camisa con los ríos de sudor que descendían por su papada, se había colocado en el cuello un enorme pañuelo listado de marrón a modo de servilleta o de babero.” (COSTANTINI, 2008: p. 86-87).

O alvo das invectivas e zombarias do narrador épico-paródico não é a condição em si dos poetas de Polimnia, mas sua inapta dedicação ao culto de formas que reproduzem os discursos de sustentação da ideologia do poder, que se constitui o traço ignominioso de sua conduta, ocupando o lugar da consciência da realidade violenta e da contrapartida de um discurso de resistência. Contudo, há outras razões de adequação entre a contraideologia e a técnica literária das imagens construídas a serem consideradas nessa representação dos heróis de *DHP*.

Se Pulicicchio fosse um narrador paroxisticamente ridículo como sugere Mejía, aproximando-o de um pícaro — e também tão acentuadamente ridícula a substância que narra, isto é, a descrição de caracteres e de ações próprias e de seus pares —, desapareceria completamente a função alegórica do discurso no romance. Com essa função, o grupo social representado emerge como símbolo de uma camada social suficientemente educada, sobre a qual pesaria, antes de mais nada, a responsabilidade de percepção da mudança arbitrária de rumo no campo da política, e de reação adequada a esse estado de coisas. Nessa hipótese, porém, não estaríamos mais no campo da representação literária paródica.

Seja como for, a tarefa interpretativa mais simples e mais rasa parece consistir no enquadramento dos poetas de Polimnia no modo irônico proposto por

Frye, isto é, considerá-los apenas, na nomenclatura de Bakhtin, “espantalhos cômicos”, objetos de escarmento paródico do narrador. Noutras palavras, considerá-los anti-heróis absolutos. Creio que a consideração objetiva das próprias linhas discursivas épico-paródicas, de um lado, e o discurso de primeira pessoa de Pulicicchio, de outro, obstam esse enquadramento. Disso deriva a hipótese de que a natureza essencialmente problemática dos heróis paródicos mobilizados pelo autor do romance permite um outro e mais apropriado enquadramento.

Em primeiro lugar, como se demonstra nesta dissertação, o narrador épico-paródico dedica aos heróis, por vezes (como na parte elogiosa do capítulo IV), um olhar de fraterna condescendência, como se suas fraturas morais integrassem a própria essência humana. Ao confirmar, desta maneira, a humanidade dos heróis, o narrador os desloca de sua condição torpe e inapta e lhes reabre o horizonte positivo do devir histórico. Em segundo lugar, o procedimento satírico-paródico que orienta a narrativa e representa a precariedade socioideológica dos heróis não lhes subtrai inteiramente o caráter épico elevado. Ora, de acordo com Hegel, a substância narrativa épica, como expressão étnica, cultural e religiosa, não é expressão de perfeição e acabamento de um povo ou nação: “Uma constituição já muito organizada do estado de mundo desenvolvido, com leis elaboradas, jurisdição penetrante, administração bem organizada, ministérios, chancelarias de Estado, polícia, etc. temos de rejeitar como terreno de uma ação autenticamente épica.” (HEGEL, 2004: p. 99). Em terceiro lugar, a própria formação heterogênea e exclusiva do grupo de homens e mulheres que integram a agremiação Polimnia, contraposta por uma entidade desumanizada em sua representação – os policiais e os parapoliciais –, representam uma humanidade absoluta na totalidade do romance. Esse grupo de homens e mulheres, apesar de sua precariedade moral, é o único depositário da esperança no devir histórico da sociedade argentina, apesar das objeções aos seus graves defeitos estético-literários e sociopolíticos, objeto das invectivas do narrador épico-paródico. Esses graves defeitos são justamente a contrapartida desvirtuada da virtude dos heróis do poema épico originário. Tanto na epopeia quanto em sua paródia, juízos morais de virtude e vício são orientados pelas relações da eticidade objetiva e do sentido do direito e da equidade que fundam “a comunidade substancial da vida e do agir objetivos mas igualmente também a liberdade neste agir e nesta vida” (HEGEL, 2004: p. 99).

A redução extrema do narrador-protagonista desse universo e de suas personagens, como quer Mejía, também subtrairia seu sentido trágico. Ora, como bem assinala Frye, “El héroe trágico tiene que ser de una estatura adecuadamente heroica” (FRYE, 1997: p. 58). Nesse sentido, os membros de Polimnia são pessoas comuns, que reproduzem em sua diversidade a rica pluralidade da população argentina: “Casi todos ellos son ejemplares de la clase media argentina y revelan en sus nombres y apellidos el pasado inmediato de la inmigración itálica y española” (FERNÁNDEZ, 2013: p. 24). Essas personagens, situadas abaixo da linha de representação dos caracteres elevados propostos por Aristóteles, são alvo das invectivas contraideológicas do narrador épico-paródico exclusivamente por seu conformismo sociopolítico, pela alienação e pela omissão. E é nesse nível de representação de *DHP*, em que a personagem não é superior nem aos demais homens nem ao próprio ambiente, de acordo com a concepção de Frye, reside a dificuldade de nomeá-la herói.

Por ter posto em demasiada evidência em sua análise o aspecto cômico da representação de *DHP*, no que concerne à representação satírico-paródica dos heróis e de seus discursos, escapou a Mejía a consideração da mobilização do trágico, em um romance em que abundam os referenciais da cultura clássica. Talvez porque, “En el romance culto las características peculiares de la forma son menos evidentes, sobre todo en el romance trágico, donde el tema de la muerte inevitable actúa contra lo maravilloso y, a menudo, lo obliga a desplazarse al trasfondo.” (FRYE, 1997: p. 59).

Ainda como lição aproveitável da teoria de Frye sobre os modos de representação para a análise de *DHP*, advém a noção de que na tragédia do modelo mimético baixo – como é o caso de *DHP* – a piedade e o temor não se purgam nem se absorvem como prazeres, “sino que se comunican externamente, en calidad de sensaciones” (FRYE, 1997: p. 60). O teórico assinala a palavra *pathos* como a que melhor caracteriza o modelo: “El *pathos* presenta a su héroe aislado por una flaqueza que despierta nuestra simpatía porque se encuentra en nuestro propio nivel de experiencia.” (FRYE, 1997: p. 60). Insulamento e insuficiência antológica são justamente as chaves para a interpretação do caráter dos membros de Polimnia. E apesar de seu inegável esquematismo, o modelo mimético baixo de caracterização de personagens proposto por Frye parece bastante útil para um

entendimento adequado do caráter dos heróis de *DHP* e do procedimento satírico-paródico de desfamiliarização em relação ao modelo épico-trágico, uma reescritura situada, no entendimento de Sklodowska (1991: p. 107), em um ponto “equidistante entre la risa carnavalesca y la solemnidad, entre la vulgaridad y el *pathos*, entre la farsa y la tragedia”.

A voz de Pulicicchio oscila entre a hostilidade (algumas vezes) e uma espécie de condescendência contraditória (noutros casos), quando descreve o comportamento e a produção poética de seus pares. Ele emite um juízo negativo que parece acertado sobre os sonetos capengas de Mastandrea e sobre a verborragia campestre dos versos de Romualdo Chávez; demonstra um silêncio ambíguo diante dos versos com fumaça esotérica de Kisternmacher, cuja descrição textual perfaz uma poética mal acabada; relata entusiasticamente o teor dos versos folclóricos de Pasco, que “subió al estrado llevando una guitarra, y acompañándose con ella cantó, con afinada voz, la letra de una alegre y picante chacarera²⁸” (COSTANTINI, 2008: p. 218); demonstra entusiasmo, igualmente, pelas “breves aunque muy exitosas composiciones” (COSTANTINI, 2008: p. 218) de Irene Bengoechea e de Viviana Giannello. Os versos de Pulicicchio, por sua vez, não estão expressos na narrativa, mas apenas o título singelo de um de seus quatro sonetos “A una dama” (COSTANTINI, 2008: p. 218). Essa variedade de avaliações de Pulicicchio diante da explicitação das composições de seus pares, ainda que eventualmente lhe escape sua justa medida, é que fornece ao leitor o seu caráter. E creio que esse comportamento do narrador de primeira pessoa obsta o exagerado juízo de Mejía.

A medida para a voz do narrador é a sua ideologia. É a ideologia de Pulicicchio – manifesta na linha de defesa de sua torre de marfim como porta-voz de seus pares –, reprodutora das estruturas de poder, que emite juízos condenatórios, absolvitórios ou promove elevações da substância narrada. O leitor remanesce com a última palavra sobre esse perfil ideológico, em relação dialética com a substância narrada e com sua experiência do mundo. Nesse caso, não há invectiva satírica marcada pela ambiguidade da ironia na voz de Pulicicchio, que é impressiva e

²⁸ “Chacarera é uma dança e música popular originária do noroeste da Argentina desde o século XIX. A música toca-se geralmente com violão, violino, acordeão e bombo leguero. A **chacarera** já era dançada nas fazendas de Santiago del Estero no início do século XVIII durante a conquista da Coroa Espanhola, na época colonial.” Fonte: Wikipédia. Disponível em: encurtador.com.br/btAB1. Acesso em 13 out. 2018.

unívoca, em um “dialogismo velado”²⁹. A substância narrada pode resultar ridícula pela experiência estética e juízo eventualmente negativo que o leitor fizer do comportamento dos poetas de Polimnia. E a narrativa satírico-paródica de *DHP*, por sua própria natureza, sempre parece investir na cumplicidade do leitor, transferindo-lhe a última palavra de sua replica ideológica sobre o texto.

Determinadas reproduções do discurso poético de seus pares feitas por Pulicicchio são francamente desdenhosas, orientadas pelo tom hostil e carregadas por uma crítica depreciativa. É quando ataca os sonetos de Mastandrea e se aborrece com a primeira seção do recital de “A un campesino de Castilla”, de Romualdo Chávez, cujas imagens descreve como “curvas espaldas sobre campos áridos, duras mujeres que acompañaban a sus hombres en lãs rudas faenas de los surcos [...] grupos de labradores marchando con las primeras luces del alba, y sisear de guadañas, y voces de arreo” (COSTANTINI, 2008: p. 150). Neste caso, o discurso de Pulicicchio procura induzir o juízo do leitor pela racionalidade estética de sua crítica. Esse traço de racionalidade do discurso do narrador-protagonista, orientado por uma didática poética, na contramão do discurso do narrador épico-paródico, adota em proporção bem reduzida o princípio orientador da sátira de Juvenal e de Luciano de Samósata, que se entende como *castigat ridendo mores*³⁰.

Cidadãos da cidade letrada sob espreita de caça

Na perspectiva dos rebaixamentos que integram o sistema de imagens da poética do riso carnavalesco, enquanto os poetas de Polimnia sonham com as formas belas e jubilosas do mundo clássico, representadas pelas imagens perfeitas, alvas e reluzentes desse mundo, metáforas, por sua vez, das partes igualmente perfeitas do corpo feminino objeto do desejo, “un río de ondulante curso, una esbelta columna de mármol, una concha de nácar, un sombreado jardín entre blanquísimas

²⁹ Fenômeno dialógico descrito por bakhtin, no qual “embora só um fale, é um diálogo sumamente tenso, pois cada uma das palavras presentes responde e reage com todas as suas fibras ao interlocutor invisível, sugerindo fora de si, além de seus limites, a palavra não pronunciada do outro”. E, ainda, procedimento da poética pelo qual “a palavra do outro influencia ativamente o discurso do autor [narrador], forçando-o a mudar adequadamente sob o efeito de sua influência e envolvimento”. (BAKHTIN, 2015: p. 226).

³⁰Princípio em que se fundamenta a comédia, formulado pelo poeta francês Jean de Santeuil, 1630-1697, cuja livre tradução aqui proposta é “Fustiga os costumes rindo deles!”.

montañas, dos pichones de Paloma, de rosado pico” (COSTANTINI, 2008: p. 162), são vistos como alvos de caça pelos policiais e parapoliciais. Assim, o aparato estatal policial criado nas cidades para a proteção do cidadão e da ordem pública, no desvio de função do estado de exceção representado, orientado pela prerrogativa de controle absoluto da vida dos indivíduos em sociedade, promove uma espreita de caça que tem como alvo determinados civis reputados subversivos perigosos, que se reúnem regularmente às quartas-feiras numa pequena casa da *Calle Teodoro Vilardebó 2562*, bairro de Villa del Parque.

O narrador épico-paródico a todo instante põe em evidência o caráter aleatório da escolha dos doze indivíduos marcados para morrer. A narrativa contrasta a cabal inocência e a ingenuidade política dos membros de Polimnia, revelada pelo narrador-protagonista Pulicicchio. De acordo com esta narrativa, os poetas acham-se unidos por um declarado amor à poesia, e lhes está vedada, por disposição estatutária, “toda discusión referida a la religión o a la política” (COSTANTINI, 2008: p. 37).

Não há como pensar a condição real dos membros de Polimnia e a morte violenta que lhes reserva a tática do terror promovida pelo Estado na trama narrativa sem relacioná-la com a teoria da vítima sacrificial ou bode expiatório, estabelecida por René Girard na obra *A violência e o sagrado* (ver nota 3, p. 13). Nessa linha de entendimento, Arendt (2012: p. 30), lembra que “a vítima do terror moderno exhibe todas as características do bode expiatório: no sentido objetivo é absolutamente inocente, porque nada fez ou deixou de fazer que tenha ligação com o seu destino.”. Entretanto, ao analisar os fundamentos do antissemitismo, a mesma filósofa adverte que a explicação dos massacres promovidos pelos governos totalitários com a velha teoria do bode expiatório subtrai toda a responsabilidade da vítima, “do indivíduo tragado pela máquina do terror”. Logo, considerar meros bodes expiatórios os membros de Polimnia seria ignorar a responsabilidade objetiva dos heróis, quer pela refração da ideologia dos discursos do poder em suas vozes, quer por sua manifesta alienação sociopolítica.

De acordo com Mejía, um dos efeitos cômicos resultantes da narrativa paródica em *DHP* é a relação de contraste entre a descrição que o narrador de primeira pessoa José Maria Pulicicchio faz de seus colegas de agremiação literária – *hombrecitos*, segundo o narrador épico concorrente – e o juízo de terroristas feito

pelos policiais. São caracterizações em nada ajustadas “a la imagen convencional de las células guerrilleras, las cuales, en la imaginación popular, exigirían de la mayoría de sus miembros fuerza y resistencia físicas” (p. 91). De fato, três dos membros de Polimnia são deficientes físicos: Aurelia Kisternmacher locomove-se em cadeira de rodas, Carlos Mastandrea, coxo, anda de muletas, e Pasco, eufemisticamente tratado como “*no vidente*” pelo narrador, é cego.

Diversamente dos poetas abstratos da autoritária *República* de Platão, cuja expulsão profilática se recomenda pelo perigo que representam para a estabilidade política da *Polis*, os poetas da agremiação Polimnia não oferecem, de fato, nenhuma ameaça à já instável sociedade de seu tempo. Seus discursos são absolutamente inócuos porque apenas reproduzem categorias fixas e imutáveis da cultura artístico-literária, como os ciclos da sementeira e da colheita, de nascimento e morte (Romualdo Chávez), do folclore (Pasco) ou do esoterismo hindu (Kisternmacher).

As diferentes deficiências físicas de três membros de Polimnia são traços negativos de debilidade física que os inserem no quadro de rebaixamento grotesco carnavalizante com intenção puramente satírica, embora a descrição dessas personagens seja discreta, não exagerada nem hipertrofiada. Entretanto, o procedimento de rebaixamento físico é também alegoria de rebaixamento da potência intelectual. Façamos aqui um exercício interpretativo do sentido dessas reduções físicas na trama narrativa. A deambulação claudicante de Mastandrea corresponde às fraturas de seu discurso e dos demais membros da agremiação de poetas, insuficientes para a crítica da realidade brutal que os cerca; a cegueira de Pasco representa a viseira que os impede de perceber os perigos e as ciladas do mundo instável e ameaçador em que estão vivendo; a cadeira de rodas em que se locomove a senhorita Kisternmacher é o veículo precário e limitado que possuem para trilhar os imensos caminhos do mundo, tornados tão estreitos pela conformação ideológica no campo político e formal no campo artístico-literário. A precariedade desse veículo é o símbolo da impossibilidade de escapada do cerco dos parapoliciais assassinos por qualquer rota de fuga.

Entretanto, apesar dessa manifesta redução da potência física e intelectual dos membros de Polimnia feita pelo narrador-protagonista, de acordo com a interpretação ridicularizante dos policiais, resulta inegável o potencial ofensivo atribuído às atividades de seus integrantes reputados terroristas, ligados “de una u

outra manera, con la delincuencia subversiva y apátrida” (COSTANTINI, 2008: p. 65). Ora, sucede que no estado de exceção não há processo legal com garantia do direito de defesa que possibilite a revelação da verdade sobre versões de fatos de qualquer natureza. A conclusão contraditória dos policiais sobre os atributos dos membros de Polimnia resulta de um procedimento investigativo faccioso, após uma rancorosa denúncia da mulher de um dos personagens, Aníbal Frugoni, movida pelos próprios sentimentos, aquela que o comissário Bevilacqua, em um comunicado informal ao inspetor Guso, reconhece como “*flor de loca*” (COSTANTINI, 2008: p. 60).

A conclusão tortuosa dos policiais define, pois, aleatoriamente, um conveniente alvo de caça, cuja função tática, no fundo, é a disseminação do terror. E em movimento irrefreável – assim como no reino animal, uma vez escolhida a presa pelo “animal cazador” (COSTANTINI, 2008: p. 102) –, a primeira narrativa dessa espreita de caça é feita no capítulo II, no informe em que o agente Pascuali dá conta ao subajudante Covas das primeiras manobras desse percurso perverso. A função satírico-paródica desse primeiro discurso da esfera de atividade policial depende de um conhecimento prévio do leitor. Nesse estágio da narrativa, ele já foi dado no capítulo anterior, quando o narrador de primeira pessoa José Maria Pulicicchio revela os anelos estetizantes da poesia lírico-amorosa de seus pares pela via do mútuo elogio encomiástico, como nessa apresentação que Romualdo Chávez faz de um poema de Viviane Mastrocarbone de Giannello, descrevendo-o como “um florido raudal de iluminado canto” (COSTANTINI, 2008: p. 23) ou quando traz as figuras poéticas para a descrição da psicologia dos idílios amorosos entre os pares formados por Aníbal Frugoni e Viviane Mastrocarbone Giannello e por ele próprio e Irene Bengoechea:

Caminábamos lentamente contemplando los árboles, los cercos, los jardines. La noche era templada y hermosa. Vimos de pronto sobre un cerco de ligustrina algo ya casi imposible de encontrar en Buenos Aires: un bichito de luz. Nos detuvimos un buen rato a contemplarlo. Vimos al alado prodigio dar un vuelo hacia el interior del cerco, y desde esa oscuridad, encender y apagar su lucecita como saludándonos. Lo vimos volar hacia la copa de una tuya y luego, siempre encendiéndose y apagándose, volar hacia el fondo del jardín hasta desaparecer detrás de una frondosa Santa Rita. Irene no demostraba apuro por volver a su casa. De tanto en tanto me dirigía una mirada tierna e interrogante como si en realidad aguardara no sé qué cosa de mí. Creo que jamás se me había presentado un momento más propicio. Sin embargo, en todo el lento camino, como si una fuerza misteriosa me hubiera impedido expresar con naturalidad mis verdaderos sentimientos,

solo atiné a hablarle de lo excelente que me parecían sus creaciones, y de lo justificada que consideraba la distinción que la comisión directiva en pleno le había otorgado. Una tontería, no puedo negarlo, pero me fue imposible hacer otra cosa.

(COSTANTINI, 2008: p. 25)

Detenhamo-nos um pouco na análise da forma e da função desse nível discursivo da esfera dos *hombrecitos* narrado por Pulicicchio. No capítulo seguinte, em que se inicia o cerco aos membros de Polimnia, fica evidente o contraste entre a fleuma dessa prosa poética de inspiração pastoril arcádica (embora ambientada no *locus amoenus* urbano noturno de Buenos Aires) e a lógica da suspeição e da fria vigilância que ameaça a estabilidade do mundo harmônico e pacífico criado pelo narrador lírico. Sem perder de vista o ensinamento crítico de Rama, onde afirma que “A função do romance não é substituir os tratados de sociologia, mas proporcionar estruturas de sentido que situam artisticamente o homem no mundo” (RAMA, 2001: p. 91), é justamente a função satírica da representação dessa ingenuidade do narrador lírico que leva sua conduta ao tribunal do leitor, não só para que perceba o quanto é contraditória e ridícula, mas também para que a tome como pedra de toque de sua própria conduta em matéria afetiva e em tempos de crise política.

Cremos que o fragmento acima reproduzido exemplifica com perfeição a função do narrador subjetivo de primeira pessoa em *DHP*, que é dar conta, primeiramente, da história de amor, humor e poesia anunciada por seu autor na dedicatória do livro. Entretanto, a história de amor e poesia de *DHP*, alinhavada pelo humor, resulta bastante problemática pela sombra permanente da morte. A narrativa paralela da ameaça da morte a revela pairando sobre a cabeça dos amantes, e isso provoca o deslocamento da história de amor e poesia.

Em um tempo em que o campo político está sendo invadido pela afronta aos direitos civis e o terrorismo de Estado emerge como expressão paroxística da derrocada do Estado de direito democrático, o narrador-protagonista Pulicicchio busca um impossível retorno à simplicidade clássica, à pureza de idéias e costumes, trazendo para a cidade em crise elementos da ingenuidade campesina arcádica circunscrita à psicologia dos amantes, reeditando um evidente falseamento da realidade. Como explica Sodré (1964: p. 107), “Tal retorno não ultrapassa o nível de meras e quase sempre pretensiosas reminiscências, de uma nomenclatura vazia de

sentido e de descrições da natureza em que a simplicidade não aparece, como a realidade”.

Na representação de Costantini, lembremos, os poetas de Polimnia têm em comum com os árcades, ainda, a reunião em academias, uma tentativa de composição de forças que mais reflete seu caráter de sociedade anódina e seu insulamento. De acordo com Sodré, “Tinham eles necessidades de se agremiar, para resistir à indiferença do meio. Precisavam do apoucado calor da admiração dos pares, já que lhes não vinha a do público, que não existia.” (SODRÉ, 1964: p. 107).

A par da função paródico-satírica desse discurso e de seu manifesto anacronismo no contexto da violência imperante do estado de exceção, o canto paralelo do modelo textual arcádico não se constrói pela negação, mas pela afirmação ou prestígio do pré-texto como forma poética expressiva.

Há uma relação de convergência das fontes primárias das linguagens mobilizadas pelos dois narradores. Enquanto o narrador épico-paródico onisciente orienta-se pelas formas e figuras abertas no horizonte da narrativa épica homérica, tais como os epítetos, os símiles e os protocolos de interpelação e tratamento, o narrador-protagonista José Maria Pulicicchio explicita sua visão do mundo e da natureza com as lentes de um poeta neoclássico árcade. Fernández (2013: p. 19) reúne todos os discursos dos membros de Polimnia em um mesmo feixe crítico. Em sua avaliação,

Poseen una visión poética de las cosas que se vehiculiza, como no podía ser de otro modo, en una lengua pulida y cuidada, alejada conscientemente del tono vulgar y cotidiano, un registro que a los ojos del lector se revela paródico de un lenguaje poético elevado, de dudoso gusto, cuyos difusores entienden, sin embargo, como ejemplo de belleza y solemnidad.

Creio que ao enfeixar todos os discursos poéticos dos membros de Polimnia em um juízo de “un registro que a los ojos del lector se revela paródico de un lenguaje elevado, de dudoso gusto”, Fernández faz tábula rasa desse nível discursivo em *DHP*, e com isso escamoteia sua verdadeira função narrativa. O que está em jogo, sempre que o narrador Pulicicchio mobiliza a técnica da composição poética, é, em primeiro lugar, a habilidade do autor criador para a produção de um arremedo da poética de um determinado tempo passado, um discurso desgastado, deslocado como elemento demonstrativo das contradições do presente.

Costantini promove uma adequação da técnica poética a determinados tipos e situações. A narrativa de Pulicicchio, às vezes modulada por elementos da prosa poética, admite um juízo de que não seja ruim, pois a paródia entranhada nela mais parece prestigiar o modelo da matriz: a égloga pastoril, em que o idílio dos enamorados convoca a cumplicidade da natureza. Nesse caso, penso que a dicção do narrador-protagonista é anacrônica, pois entra em contradição com os apelos de um tempo presente terrível e ameaçador, que exigiria uma poética não alienada, mas com núcleo crítico e participativo. No caso de Mastandrea, em outra vertente da função narrativa, a linguagem dos sonetos cuja autoria lhe é atribuída é intencionalmente deformada para um resultado poético sofrível. Uma das fraturas mais eminentes de seu discurso poético, as rimas construídas com o infinitivo “ir” e com o particípio “ado” é assinalada criticamente pelo narrador Pulicicchio, em um procedimento quase didático: “Me encuentro sumamente presionado,/ y mi tristeza ya ni sabe donde ir,/ pues se me ha aparecido del pasado/ la maldad que sólo sabe perseguir.” (COSTANTINI, 2008: p. 69). Bem situada a função narrativa neste caso, é a extrema competência do autor criador que inventa trastes poéticos para a demonstração da incompetência e da falta absoluta de talento de Mastandrea, personagem acovardada diante da manifesta opressão policial.

Fernández (2013: p. 37) corrobora a ideia do mesmo ponto de inflexão discursiva clássica dos narradores: “Los hombrecitos están vinculados con la tradición grecolatina, o mejor, con la estética neoclásica, en atención al motivo que los reúne, esto es, hacer poesía ‘al modo clásico’”. Ocorre que, no caso do discurso de Pulicicchio, sua psicologia, alinhada com a dos demais poetas de seu grupo, está impregnada por uma cortina de fumaça que eles próprios criam para a preservação do mundo das formas perfeitas, estanques e acabadas. Se o presidente da agremiação Romualdo Chávez, no início da reunião, já havia relativizado e considerado as ameaças telefônicas recebidas como erro ou confusão de alvo – “Amenazas de tipo, digamos, político. Con seguridad se trata de un risible error. Nos habrán confundido con un comité o algo por estilo. Nada de alarmas, por favor” (COSTANTINI, 2008: p. 72) –, ao final dela, o secretário Pulicicchio interpreta os “estentóreos chirridos” dos pneus dos carros dos parapoliciais lá fora apenas como ruídos “de un mundo sin belleza, violento, torpe y agresivo, que tal vez se

agazapaba en torno de nuestra querida Polimnia, pero con el cual nosotros no teníamos ni queríamos tener nada en común.” (COSTANTINI, 2008: p. 196).

Pulicicchio é um cultor da forma, e é a racionalidade da linguagem de seu discurso preciosista que ensaia um movimento de ascensão rumo ao lugar formal idealizado do mundo dos deuses olímpicos. Se os heróis da épica clássica buscavam a imortalidade pelos altos feitos no campo de batalha, o herói Pulicicchio almeja, com certa pusilanimidade, a glória no campo da criação poética. Enquanto isso, pela linguagem paródica do narrador épico, os deuses olímpicos são rebaixados ao estatuto formal dos homens. Eles partem, contudo, de distintas ideologias. O lugar ideológico do discurso de Pulicicchio é o da seriedade que se orienta por uma linguagem cuidada, um repertório de formas nobres e sentimentos elevados. Ora, a ideologia da seriedade é definida por Lúcia Helena como aquela que geralmente opera com os modelos discursivos clássicos e que, “colocando-se ‘acima’, como figuração do espaço do poder, determina o válido, o permitido, o belo, assim como condena e exorciza o que lhe é marginal ou contestador”. (HELENA, 1980: p. 73). Pulicicchio julga-se guardião das formas belas e sublimes como última palavra da *mímesis*. E essa consciência formal leva-o à íntima consciência e justificação crítica da forma de fato capenga, sofrível e impura dos sonetos de Mastandrea: “Eran, como de costumbre, francamente malos. Malos sin ninguna clase de atenuantes. Plagados de lugares comunes, de insoportables cojeras, de lamentables rimas en ‘ir’ y en ‘ado’, de incongruencias de estilo, de falta de un mínimo de claridad.” (COSTANTINI, 2008: p. 68).

O narrador-protagonista José Maria Pulicicchio, entretanto, vaidoso e condescendente consigo mesmo, revela-se acrítico quanto à forma que escolheu para expressar a sua visão de mundo, resvalando no auto-elogio, como nessa manifestação diante da submissão de Mastandrea: “Confieso que el privilegio que me otorgaba al convertirme en su único censor, no me satisfacía en absoluto. Como reconocido cultor del soneto en nuestra agrupación, me prohibí siempre formular alguna objeción a los suyos.” (COSTANTINI, 2008: p. 68).

As formas neoclássicas batidas escolhidas por Pulicicchio como expressão artístico-literária constroem uma blindagem contra as vicissitudes mundanas, representadas pelos atos e discursos da alteridade. Pulicicchio fala de dentro dessa carapaça que ele julga incorruptível. Seu campo de visão está restrito ao suposto

estatuto de sublimidade dos elementos estéticos estáticos pertencentes ao microcosmo formal que o tem como zeloso guardião. A partir dessa linha de defesa, Pulicicchio julga rebater com seu escudo de homem justo todo influxo contaminante do mundo exterior. Essa linha de defesa de uma espécie de redoma, que considera mero incidente toda corrupção do mundo exterior, permanece inalterada até o final da narrativa. Remanescem nas cercanias do reduto da torre de marfim, apenas como hipótese corruptora, como um avantesma.

É justamente essa visão focada em um único objeto ou com viseiras que impede a Pulicicchio a percepção do referente imediato do texto ruim de Mastandrea, que é a denuncia velada da pressão que lhe vem sendo infligida pelos policiais e o cerco que se fecha sobre seu grupo. Esse fato “es uno de los detalles que caracterizan al secretario como personaje ciego a una realidad penosa”. (MEJÍA, 1991: p. 93).

O discurso narrativo de Pulicicchio refrata o discurso oficial e a seriedade unilateral, por isso condena tudo que refoge ao cânon clássico. Ao contrário do discurso da poética do riso carnavalizante do narrador épico-paródico, a essência do discurso de Pulicicchio está impregnada “por elementos de medo, de fraqueza, de docilidade, de resignação, de mentira, de hipocrisia”, atributos negativos que convivem na mesma face da moeda onde estão os discursos impregnados de “violência, intimidação, ameaças e interdições” (BAKHTIN, 1987: p. 81) de Edes, dos policiais e dos parapoliciais.

Em suma, o discurso narrativo de Pulicicchio — e o discurso artístico-literário de seus pares — são alienados porque construídos sobre uma base ilusória de estabilidade das formas artístico-literárias e das relações sociais. Em seus enunciados³¹, fica evidente que o sujeito não se reconhece integrado como agente

³¹ De acordo com a concepção dos membros do Círculo de Bakhtin, os enunciados, tanto aqueles produzidos no cotidiano dos intercâmbios sociais – “palavra da vida” –, quanto aqueles produzidos nas criações artísticas – “palavra na poesia” – (Volochínov, 2013: p. 71-100), são ideológicos porque expressam posições axiológicas dos enunciadadores sobre si mesmos, sobre seu ambiente imediato e sobre o mundo. Dessa assertiva deriva uma das proposições do Círculo: o deslocamento dos enunciados do discurso do sistema de linguagem e sua reposição como atos da unicidade e eventicidade do ser. A formulação do enunciado, assim, sempre pressupõe uma situação concreta da enunciação e uma correlação estreita entre o significado do enunciado e uma tomada de posição axiológica ou atitude avaliativa do enunciatador (o eu) diante do enunciatário (o outro). Os discursos que buscam a expressão dessa unicidade do ser como atos singulares e irrepetíveis, então, construídos ideologicamente, orientam-se por um princípio constitutivo, que é a contraposição concreta eu/outro. A realização da unicidade do ser pela linguagem no mundo real ou no mundo imaginário sempre reflete, portanto, uma escolha, ou seja, revela uma dimensão axiológica: “o eu e o outro são, cada um, um universo de valores. O mesmo mundo, quando correlacionado comigo ou

dos processos históricos ou como integrante da luta entre as classes fundada na contradição de seus interesses. Quando não reproduz os fundamentos de uma dominação arcaica de uma aristocracia sobre a classe produtora (trabalhadora) de bens, em um quadro de concepção fatalista da história (os poemas de Romualdo Chávez), deslocam-se para um *locus amoenus* alheio à realidade (as evocações de Pulicicchio) ou refugiam-se em um páramo esotérico imaginário (poemas de Kisternmacher. Ou esses discursos refratam os discursos legitimadores das estruturas de poder, situando os sujeitos à margem dos processos históricos, ou negam a existência desses processos, ao voltar as costas para seus prementes desafios.

Se os discursos legitimadores do poder (Edes, deuses olímpicos, parapoliciais) refratam-se na voz narrativa de Pulicicchio e de seus pares com a aberta louvação encomiástica das instituições (Urdampilleta) ou com uma omissão conivente, seu feixe ideológico, no sentido que Chauí (1980: p. 113) atribui ao termo *ideologia*, isto é, “um dos meios usados pelos dominantes para exercer a dominação, fazendo com que esta não seja percebida como tal pelos dominados”, todos esses discursos operam na linha de mascaramento da realidade; todos eles também deduzem a lógica das relações sociais e de fundamentação do poder a partir de uma única premissa, a da necessidade de controle absoluto dos atos da vida civil pelo Estado, “eminentemente útil para o raciocínio totalitário” (ARENDT, 2012: p. 625).

Já o lugar contraideológico de enunciação do narrador épico-paródico parte de uma crítica não só da contingência histórico-cultural do estado de exceção, mas também das perversões intemporais dos discursos oficiais que operam para demarcar e perpetuar diferenças de classe social, posições hierárquicas, e justificar a opressão do homem sobre o homem e, até, sua aniquilação. É por isso que o discurso épico-paródico, que se contrapõe responsivamente ao feixe discursivo ideológico das estruturas de poder, pode ser chamado de contradiscurso ou discurso contraideológico. Sem perder de vista o eixo satírico-paródico primário, é justamente

com o outro, recebe valorações diferentes, é determinado por diferentes quadros axiológicos.” (FARACO, 2009: p. 21). É nesta perspectiva filosófica de permanentes contraposições discursivas que o mundo do ser na linguagem é uma *heteroglossia dialogizada* [grifo nosso]. Deriva dessa visão da interação entre os atores sociais a concepção bastante utilizada pelo Círculo do enunciado como criação ideológica.

por essa dupla orientação que a voz do narrador de terceira pessoa modula-se por duas maneiras ou linguagens. A primeira, pelo distanciamento objetivo, que busca o máximo possível dar conta daquilo que apreendeu por seus atributos e experiência; a segunda, quando abandona o campo da objetividade, aproxima-se das personagens e as fustiga com seu látigo moral.

Observemos os seguintes fragmentos da voz do narrador épico-paródico:

Y ocurrió que a las siete de la tarde del día 3 de diciembre de 1975, con puntualidad se cumplió la profecía de los augures, y de manera violenta entregó su alma el muy ilustre general Jorge Esteban Cáceres Monié; [...] Y he aquí que, avisado el poderoso Dios de la sangrienta muerte de su protegido, acrecentó su cólera terrible. Y el espantoso rechinar de sus dientes se escuchaba nítido hasta la más lejana caverna de su enorme mansión, [...] Mas no perdió su tiempo el infecundo Edes en insultantes discursos, ni en inútiles rechinamientos de dientes, sino que, de manera ejecutiva, montó en su negro carro, tirado por caballos ilustres, apretó con fuerza su látigo temible, y se dispuso a ejecutar de inmediato su mortuoria tarea, largamente prevista.

(COSTANTINI, 2008: p. 117)

Em toda a narrativa épico-paródica e trágica da destinação sacrificial inexorável dos heróis que é *DHP*, o distanciamento objetivo do narrador épico-paródico está particularmente acentuado nesta passagem, pois ela parece afastar de vez todo anseio de viravolta do destino. Infere-se da voz do narrador que as cartas estão marcadas e predeterminada a posição dos jogadores no jogo da vida e da morte. Essa voz, assim, reafirma o império da violência patrocinada pelo poder político-militar hegemônico e seu discurso aniquilador inexorável. Como a posição dos heróis não é antagônica ou opositiva, já que é previamente julgada e condenada por um tribunal arbitrário – porque conduzido por suas próprias e exclusivas leis – e híbrido, isto é, representado no plano dos mortais pelos policiais e parapoliciais com seu correlato simbólico mítico representado pela figura de Edes, esse fato reforça o grau de iniquidade dos sucessos narrados.

Essa modulação central da voz do narrador onisciente, em seu distanciamento objetivo, nada teria de ensinamento moral, não estivesse contaminada pela contraideologia subjacente à sátira paródica que enforma a linguagem do romance; conduzida pela sátira paródica, ela não é suficientemente neutra para deflagrar apenas os efeitos catárticos de uma tragédia anunciada prestes a consumir-se porque construída para provocar, além desse efeito, o riso sarcástico. Nesse sentido, embora avulte da narrativa uma figura que empunha um

cetro imperial, que reafirma o decreto de morte dos *hombrecitos* e ponha em seu centro grave e solene a figura prestimosa e metódica do executor que prepara as exéquias e o canto fúnebre, a sátira paródica, bem entendido, ainda é a força motriz de contradiscurso ao discurso autoritário intransigente e inexorável, que subtrai toda margem de autonomia humana.

Esta é justamente a função negativa do gênero, quando o canto paralelo é mobilizado para minar a base semântica ideológica do pré-texto. A contraideologia do narrador de terceira pessoa em *DHP*, nesse modo de articulação pretensamente objetivo e distanciado, é, portanto, de recusa dos modelos literários e dos mitos que representam a estrutura opressiva e violenta do poder, e “o sentido construtivo de sua obra emerge da destruição dos modelos que então recria”, dos “elementos que servem a esta estrutura já esgotada, que é preciso esvaziar, para poder preencher com algo novo” (ARAGÃO, 1980: p. 19).

Mesmo quando o narrador onisciente cede a voz aos deuses olímpicos, o diálogo direto impregna-se da ironia satírico-paródica, como nesse episódio narrativo, em que as cláusulas de um pacto selado entre Atenea e Afrodita revelam, sobretudo, a impotência e a resignação das deusas ante a sentença condenatória dos heróis à morte, proferida por Edes:

Hagamos que la Dicha y el Amor, que ciegamente obedecen mis órdenes así como los placeres nacidos de la inteligencia, sobre los que tu ejerces indiscutible dominio, se derramen generosos esta noche, oh Atenea, sobre los magnánimos concurrentes a Teodoro Vilardebó 2562, a fin de hacerles dulces y placenteros los ya brevísimos momentos que les resta vivir.

(COSTANTINI, 2008: p. 84)

Com esse conluio das deusas, à guisa de réquiem, a contraideologia do narrador tanto adverte para os perigos da alienação intelectual quanto para a omissão diante da permanente ameaça de usurpação de direitos e garantias individuais, ao sabor dos caprichos dos detentores do poder político no estado de exceção.

Tratemos agora, da segunda modulação da voz do narrador épico-paródico. Em dois momentos da narrativa, esse narrador desloca-se de sua posição relativamente distanciada e objetiva (mas aqui observo que o narrador onisciente contraideológico de Costantini apenas finge o distanciamento objetivo, o que demonstra mais uma vez sua contrafacção parodística). Na primeira delas, invade a

esfera do mundo dos mortais (capítulo IV, p. 33-34); na segunda, a esfera do mundo dos deuses olímpicos (capítulo XXIX, p. 144-148). Suas invectivas satíricas, aparentemente dirigidas a distintos alvos (homens e deuses), em verdade cerram fogo naquilo que representam simbolicamente e que é, afinal, o alvo de toda a poética do riso no romance: a alienação, a omissão, a leniência e a conivência com as históricas estruturas violentas de poder.

Observemos um fragmento da invectiva feita pelo narrador onisciente aos deuses olímpicos, deslocada de sua posição distanciada e objetiva, já quase no desfecho da trama narrativa:

“¡Ah, inútiles, temerosos y resignados Olímpicos! ¡Os confesáis incapaces de enfrentar al invencible Edes, y sumergidos en la inacción, disimuláis vuestra cobardía derramando insignificantes migajas de felicidad sobre aquellos desafortunados mortales a quienes, sin ninguna justicia, llamáis vuestros protegidos!”. “¡Cuidad, cuidad con celo hipócrita el minúsculo trecho que aún les resta vivir a los desamparados miembros de Polimnia, ya que absolutamente nada podéis hacer para protegerlos de los feroces mensajeros de Edes!” “Hacedles llegar, apresuradamente, como ocasionales nodrizas a quienes se paga por este menester, pequeños y vanos entretenimientos, de la misma manera que se entrega a un niño lloroso e asustado, un improvisado y tal vez mal construído juguete, a fin de que momentáneamente se interese por él, y se olvide de su temor y de su llanto!”.

(COSTANTINI, 2008: p. 145)

Nesta exortação, desta vez voltada em forma de invectiva satírica contra a omissão dos deuses e sua inútil intervenção para atenuar a violência da morte destinada aos *hombrecitos*, o autor criador imagina e enforma um discurso que desmascare a leniência e a conivência de seus gestos frívolos.

Enquanto a estrutura de poder onipotente, imperativa e aniquiladora representada por Edes zomba dos baldados e débeis esforços da oposição em defesa dos mortais, representada pelos deuses olímpicos – “el vano trajinar de aquellos tres insolentes Olímpicos que, semejantes a despreciables insectos, aletean pesadamente entre los bien trajeados miembros de la Agrupación Polimnia.” (COSTANTINI, 2008: p. 103) – estes também, como se vê, são alvos das invectivas sarcásticas do narrador épico-paródico. Nessa tensa estrutura discursiva, os deuses olímpicos Atenea, Afrodita e Hermes são réus que sofrem a investida de um libelo acusatório por sua leniência ou pelas medidas meramente paliativas diante da injustiça que está sendo cometida contra os *hombrecitos*; nesse momento, a voz do narrador épico-paródico articula-se como um coro trágico. Se antes ela se dirigia ao

frívolo extrato social que sofre diretamente a violência de estado por sua inação, representada pelos *hombrecitos*, agora dirige-se àqueles que, embora detentores de uma força superior, que poderia opor-se como resistência efetiva à injustiça e à violência, não o faz. Com isso, essa instância de poder representada pelos deuses olímpicos revela-se conivente com a força opressiva violenta, isto é, não se opõe às agressões internas ou externas ao projeto civilizacional da *polis* e abrem o caminho para o recrudescimento da barbárie.

Essa invectiva feita pelo narrador épico-paródico contra a leniência dos deuses olímpicos contraria a opinião de Mejía, de que “Cada una de las voces que integran el palimpsesto de la novela de Costantini se hallan en complicidad, sea activa o pasiva, con el estado autoritario”, inclusive a do narrador épico, que “describe la persecución de los poetas en términos de caducas normas morales que escamotean la problemática sócio-política del poder” (MEJÍA, 1991: p. 90). Se acreditássemos nessa cumplicidade generalizada das vozes narrativas em *DHP* com a supressão violenta da vida, como afirma Mejía, contrariada pelo libelo acusatório do narrador épico-paródico, a própria função de invectiva satírica essencialmente contraideológica do texto estaria automaticamente esvaziada.

A sátira, quer a sátira de costumes, quer a sátira dos discursos da alteridade (paródia), por seu caráter contestatório, por sua natureza de arma de resistência, sempre é conduzida por uma contraideologia, por um determinado princípio estético-político de reposição de categorias morais; posiciona-se e investe como um aríete justamente diante da ideologia a qual opõe-se frontalmente. O entendimento do verdadeiro espírito da sátira paródica (e didática) mobilizada em *DHP* talvez requeira “uma noção mais ampla das convenções de leitura” (HUTCHEON, 1985: p. 147). Se no século I o *Diálogo dos mortos* de Luciano de Samósata era uma pugna feroz contra os comportamentos humanos ditados por vícios nocivos como o egoísmo, a vaidade, a cobiça desmedida, em *DHP* a sátira paródica, diante do estandarte caído do direito à vida, volta-se contra a morte violenta e seus discursos legitimadores. O narrador contraideológico não ri apenas da queda desse estandarte, da falta de destreza do cavaleiro que o deixou cair ou de sua renúncia absoluta ao direito de defesa; ele também exorta o ânimo dos heróis para que levantem esse estandarte do chão e retomem a luta que não podiam ter abandonado diante do dever de conservar suas próprias vidas. Mais de uma vez, o narrador épico, traindo sua

própria natureza original, resvala na indignação e deplora o desequilíbrio de forças na luta agônica da vida contra a morte.

Passemos agora à análise do nível discursivo dos policiais. A função paródica dos informes e cartas dos policiais, “una version cómica y siniestra del género epistolar” (MEJÍA, 1991: p. 88), reproduzidos sem a mediação direta de um narrador, é a denúncia das vicissitudes orgânicas e históricas da máquina estatal nas repúblicas que nasceram do colonialismo sul-americano. Nesses discursos, representa-se a lógica fria e perversa das relações de troca entre os agentes na estrutura hierárquica policial, com o exercício arbitrário da função pública pelas próprias razões e em benefício próprio, a promoção ou a adesão à corrupção que serve aos interesses individuais e particulares, sobreposta aos interesses do Estado, a confusão de caracteres entre os atos do policial e do contraventor da lei. A expropriação criminosa de bens, revelada na narrativa satírico-paródica como contraface da pseudo eficácia burocrática policial, é um dado eminente das contradições sociais reais históricas sul-americanas desse tempo, assim como os ardis da invasão da esfera privada como preparação da violência praticada contra os indivíduos no estado de exceção.

Além das mazelas administrativas denunciadas nos relatórios e na escrita epistolar de *DHP*, introduzidos na narrativa pela ordem crescente de enunciadores na estrutura hierárquica, do primeiro enunciador, subayudante Covas, ao último, inspetor mayor Guso, esses discursos dão conta do cerco crescente que se fecha em torno dos membros de Polimnia, da atenta vigilância e avaliação do predador resultante da escolha aleatória da caça a ser perseguida e abatida.

Carlos Argentino Mastandrea, reputado inepto sonetista por José Maria Pulicicchio, pequeno agiota e comerciante de produtos de contrabando de acordo com o relatório policial, cede à pressão dos agentes e lhes entrega parte de sua mercadoria ilícita, não como apreensão legal, mas como ato de chantagem em benefício particular, ironicamente recebida como gratidão pela benevolência: “De puro agradecido, Mastandrea nos hizo el obsequio al cabo Ramírez, a Farías e a mí de três relojes de ésos que tiene para vender a crédito.” (COSTANTINI, 2008: p. 61).

O procedimento de redução da potência física e intelectual dos anti-heróis da paródia Costantini, de um lado, e a ampliação da potência do curso de vilões liderados por Edes, por outro, é que cria a tensão narrativa. Em *DHP*, esse embate é

construído pela lógica instintiva da caça no reino animal. De acordo com essa lógica, aproveitada pelo narrador épico-paródico como reforço da verossimilhança, o predador escolhe, em primeiro lugar, a presa que lhe oporá menor resistência ou que apresenta maior chance de êxito à empreitada. Embora a voz contraposta do narrador épico-paródico advirta todo o tempo para os perigos que se escondem atrás das ramas dessa natureza inebriante, para o avanço do predador camuflado, que fecha o cerco em torno dos membros de Polimnia, o instinto dos parapoliciais predadores lhes dá um grau de certeza da fragilidade da presa e do êxito da caça. É o que se infere deste fragmento de um dos diálogos dos parapoliciais: “– No va a haber resistencia, estate tranquilo. –¿Vos qué sabes? – El jefe está muy seguro. Ya lo aclaró ¿no?” (COSTANTINI, 2008: p. 184).

Assim como o procedimento paródico corrói e revela a face vil da seriedade burocrática do gênero discursivo da esfera policial, também expõe a afetação, o exercício mútuo de uma tolerância hipócrita e covarde, o elogio acrítico e encomiástico e o preciosismo da linguagem dos versejadores de Polimnia, enquanto paira sobre as suas cabeças a sombra ameaçadora do Anunciador da Morte. Desta maneira, os sonetos construídos intencionalmente pelo autor criador com severos defeitos de linguagem, um rol de lamúrias subjetivas que denunciam ironicamente a perseguição policial sofrida por seu autor, resultam tão claudicantes como o coxo versejador Mastandrea: “*El pobre que una vez cae en la delincuencia/ ése está marcado por la vida toda*”. Entretanto, após a leitura dos sonetos de Mastandrea, Pulicicchio esconde hipocritamente sua verdadeira opinião crítica: “*Terminé la lectura, guardé los anteojos, y le dije que me parecían hermosísimos, que me habían gustado una enormidad, y que estaba seguro que provocarían un gran impacto emocional [...]*” (COSTANTINI, 2008: p. 69).

A carta do inspetor Guso ao comissário Bevilacqua faz-se acompanhar de um relatório detalhado sobre cada um dos membros de Polimnia, à guisa de sentença de morte. A função satírico-paródica desses discursos narrativos é a demonstração da relativização da verdade pela manipulação ideológica dos fatos, quando está em jogo a perseguição de um determinado objetivo pelas esferas administrativas da estrutura do poder político, acentuadamente no estado de exceção. Nesses relatórios, todos os fatos atinentes à vida e ao caráter dos indivíduos são manipulados para a comprovação da tese da natureza subversiva

das atividades e da periculosidade dos membros de Polimnia: “Aunque la célula funciona como organismo de superficie bajo la fachada de Polimnia, no se descarta la existencia de un arsenal en la finca de Teodoro Vilardebó. En este caso los delincuentes intentarían una resistencia desesperada.” (COSTANTINI, 2008: p. 96).

O teor faccioso dos relatórios policiais, como instrução de acusação penal, parece uma outra versão de *O processo* de Kafka. Na narrativa de Kafka, o herói, embora se esforce e peregrine pelos corredores burocráticos, nunca sabe as razões da perseguição penal pelo estado autoritário que culmina em sua morte; em *DHP*, os heróis alienados, autovendados, sequer reconhecem que estão sendo perseguidos e caçados.

Em meio à linguagem fria e burocrática dos informes policiais, há um momento em que ela se abre para a forma carnavalesca do livre contato familiar, com a introjeção do vocabulário da praça pública, na comunicação que deveria ser um discurso oficial dentro da estrutura hierárquica. Fiado na familiaridade das relações privadas com o inspetor Guso, o comissário Bevilacqua, ao comunicar-se na esfera pública, derrapa nas convenções do gênero discursivo com as expressões “querido negro”, “un pretexto para charlar un rato con vos”, “el pelotudo del subinspector Dileo”, “me querés decir de donde carajo saco [...]”, “venite el sábado a cenar con la patrona y los chicos” e “no sea puta”. (COSTANTINI, 2008: p. 59-61). A invasão do riso carnavalesco no discurso burocrático sério recebe severa reprimenda do oficial superior, que busca recompor o decoro do discurso oficial do poder ao qual o riso está interdito: “Te ruego que en el futuro evites todo tipo de correspondência de tono personal. No es pertinente al grado que ocupo.” (COSTANTINI, 2008: p. 93)

Enquanto os comunicados internos do aparato policial (com suas trapaças discursivas consistentes na apropriação dos dados da realidade, subversão de fatos e construção de simulacros da verdade) indicam um rumo claramente faccioso para as investigações sobre o perfil e as atividades dos membros de Polimnia, numa subversão também meridiana do princípio geral positivado nos códigos penais das democracias ocidentais, de que todos os réus são inocentes até que se prove a sua culpa, os relatórios confirmam a culpa previamente formulada aos fatos investigados. O discurso dos relatórios obedece a uma lógica silogística perversa de aproveitamento e direcionamento de elementos para a prova de uma determinada

tese. Assim, raciocínios silogísticos abstraídos da narrativa, do tipo *o padre Correa viajou a Cuba, Cuba é um país comunista, logo, o Padre Correa é um comunista subversivo*; ou *Irene Bengoechea frequenta as missas dominicais do Padre Correa, o padre Correa é subversivo, logo, Irene Bengoechea é subversiva* (COSTANTINI, 2008: p. 100) constituem a base de estruturação dos relatórios policiais.

Os raciocínios silogísticos tortuosos dos relatórios fraudulentos dos policiais detêm uma função satírica ridicularizante, perceptível em sua superfície. Assim, todas as entidades às quais filia-se Sara Zimmerman, da “unión de mujeres” às “ligas de protección al felino abandonado” são tomadas como “órganos de infiltración y propaganda marxista”. Na mesma senda das interpretações facciosas, os motivos infantis dos versos de Sara Zimmerman, na leitura dos policiais, simulam uma aparente inocência, sob a qual a poeta “intenta inocular el virus del comunismo ateo e sinárquico” (COSTANTINI, 2008: p. 114). Ademais, os serviços voluntários de reforma de pedreiro executados por Romilio Sosa na sede de Polimnia são interpretados pela vigilância policial como suspeita de construção de uma cela prisional da guerrilha, uma “cárcel del pueblo” (COSTANTINI, 2008: p. 115). O cúmulo risível desses raciocínios absurdos é a interpretação do pseudônimo adotado publicamente por Aníbal Frugoni, “El Zurdo Aníbal” (“Canhoto Aníbal”, uma alusão à habilidade da personagem com a mão esquerda), como uma confissão de sua suposta ideologia política de esquerda: “Izquierdista confeso. Significativamente firma sus escritos como “El Zurdo Aníbal”. (COSTANTINI, 2008: p. 116).

Outro detalhe relevante da apropriação dos dados da realidade com função de denúncia na carta em exame é a referência à ingerência norte-americana nas esferas administrativas dos estados de exceção sul-americanos, com o propósito didático de ensino de métodos de combate à guerrilha urbana na década de 70 do século passado, inclusive com o ensino regular de estratégias de espionagem e técnicas de tortura: “Como sabrás, la delincuencia subversiva, casi derrotada en el medio rural, concentrará ahora sus efectivos en zonas densamente pobladas. Esto lo aprendimos muy bien en los cursos de Mr. Thomas.” (COSTANTINI, 2008: p. 96).

Ainda no domínio terrestre, tem lugar os diálogos satírico-paródicos entre os parapoliciais (capítulos XXVIII, XXXVII e XXXIX) e a carta de seu chefe, El Chivo (capítulo XLIV). Os diálogos do capítulo XXVII registram a passagem da espreita de

caça ao ataque, quando o comboio dos parapoliciais assassinos aproxima-se da sede de Polimnia:

- ¿Aquí es la cosa, che?
- Aquella casita, la de la chapa.
- Mirá vos, después dicen que Seguridad no funciona.
- Flor de aguantadero.
- Y hasta com cárcel del pueblo.
- No jodas.
- Estacioná por aqui.
- Yo meto bala de entrada, qué joder.
- No che, la cosa viene de arresto primero.
- [...]
- La orden está clarita: cazarlos y meterlos en los coches. Tres en cada uno. Después más tarde te podés dar el gusto.

(COSTANTINI, 2008: p. 184)

Observo, inicialmente, que o elemento satírico-paródico desses diálogos dos parapoliciais, entrevistados no fragmento acima reproduzido, cuja marca de superfície é a crueza da linguagem, ainda é a dissonância entre as coisas como são e o juízo que se estabelece sobre elas no discurso. Talvez o exemplo mais famoso desse defeito da visão sobre os dados da realidade na literatura seja a ilusão da figura de gigantes onde de fato há moinhos de vento, como ocorre em *Dom Quixote*. A narrativa nesses casos é satírica e paródica porque advinda de uma lente deformadora da realidade, reverso de um outro discurso possível, que promova adequação racional ou relação de verossimilhança mais depurada entre as palavras e as coisas. O efeito paródico é sempre dependente, pois, do choque entre duas visões antagônicas ou discordantes do mundo, perceptíveis pelo conhecimento prévio do leitor.

Os sucessivos discursos hierárquicos burocráticos dos policiais com seus raciocínios silogísticos tendenciosos, e depois deles, os diálogos dos parapoliciais com as marcas orais da praça pública, isto é, construídos com gírias, palavrões, imprecações, injúrias, invectivas e outras grosserias verbais com efeito carnavalesco familiarizante, constroem um distanciamento gradual da verdade dos fatos até o falso (e conveniente) juízo de uma célula de perigosos guerrilheiros onde existe apenas um grupo de poetas diletantes entregues à tertúlia literária e aos eflúveos amorosos.

A bestialidade representada no diálogo dos parapoliciais abole qualquer traço de racionalidade em sua expressão violenta e instintiva. São enunciados de

homens que mais se assemelham a latidos de cães raivosos, obcecados e loucos para saltar sobre a presa e matar: “— Yo meto bala de entrada, qué joder.”. Sob este prisma, o romance de Costantini pode ser lido como uma tese: a de como a irracionalidade de atos de dizimação da espécie humana funda a razão política hegemônica do estado totalitário. Entretanto, essa figuração bestial irracional tanto de Edes quanto dos policiais e parapoliciais não refoge aos temas carnavalescos, pois o sarcasmo do narrador está à frente da ostensiva e propositalmente exagerada violência da linguagem.

O diálogo dos parapoliciais revela uma conexão direta com o procedimento da sátira menipeia, que Bakhtin descreve como combinação “do fantástico da aventura e do naturalismo de submundo” extremado e grosseiro, “expressão máxima do mal universal, da perversão, baixeza e vulgaridade” (BAKHTIN, 2015 p. 131). Nos três diálogos dos parapoliciais, o leitor é inserido abruptamente na impiedosa “lama da vida”, onde, mais que maquinar a morte, suprime-se aprioristicamente todo grau de valor à vida humana.

Da mesma maneira, o riso carnavalizante e bufão está à frente da descrição da violência paroxística e exagerada de Edes, numa figuração teatral e apoplética. A retórica do discurso teatral de Edes parece às vezes voltar-se para o convencimento de si mesmo de sua própria potência. A descrição carnavalesca de Edes em ação no fragmento abaixo reproduzido, tão imperativo quanto jactancioso, afastando as bordas da negra capa para as espáduas, lembra o vampiro bufão Bento Carneiro, criado pelo escritor e comediante televisivo brasileiro Chico Anísio, de memória cultural recente:

Y dirigiéndose a la tercera Ker, dijo Edes sonriendo fieramente al tiempo que se echaba hacia atrás su negra capa: “Ve tercera Ker, introdúctete en el alma sanguinaria de El Chivo muy amado, transfórmate en espíritu de Inmediata Ejecución, y haz que su alma desee ejecutar de inmediato la tarea que le será encomendada.

(COSTANTINI, 2008: p. 118)

1.3.4. A paródia da tradição neoclássica

A forma paródica encontrada por Costantini para o tratamento do tema da oposição entre o estatuto dos homens e dos deuses vincula-se diretamente às épicas homéricas, como se demonstrou até agora. Entretanto, a obra de Costantini

também dialoga com a tradição neoclássica em um anelo estetizante que se expressa como emulação das formas belas e puras. Costantini mobiliza em sua obra o motivo neoclássico por excelência: a instauração do idílio amoroso entre pastor e pastora no *locus amoenus* inspirado na Arcádia grega, e também na construção de um lugar incorruptível pela matéria suja do mundo, a torre de marfim parnasiana, onde o poeta, a cavaleiro de toda vicissitude mundana, esmera-se na linguagem da poesia nobre e elevada.

No Brasil, o tema do idílio pastoral encontrou terreno fértil na poesia dos poetas árcades inconfidentes Claudio Manuel da Costa e Tomás Antonio Gonzaga (*Marília de Dirceu*); a blindagem da torre de marfim, por sua vez, tem expressa menção em um poema do parnasiano Olavo Bilac³², poeta francamente afinado com os temas clássicos e patrióticos. Nesse poema, a “torre de marfim” é figurada como um reduto asséptico e confortável, “longe do estéril turbilhão da rua”, a salvo da imersão na matéria suja da vida.

A evidência da emulação do estilo poético pastoril neoclássico em *DHP* é a mobilização do tema da comunhão dos enamorados com a natureza. Na tradição da poesia em língua espanhola, a convocação da natureza como partícipe do drama dos amantes remonta à poesia bucólica de Garcilaso de La Vega³³, ressoa nos romances *gitanos* de Federico García Lorca³⁴, e veio ancorar-se na contemplação

³² Trata-se do primeiro verso do soneto “A um poeta”, em que se coloca o ideal do enclausuramento do poeta e o autocentrimento da linguagem na estética parnasiana regida pelo princípio da arte pela arte. (“Literatura comentada”, Olavo Bilac, seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico de Norma Goldstein. São Paulo: Abril Educação, 1980, p. 57).

³³ A poesia bucólica de Garcilaso de la Vega (entre 1491 e 1503—1536), integrante da poesia reunida em torno do ciclo da poesia renascentista que se convencionou chamar “século de ouro espanhol”, é um conjunto de églogas e canções melancólicas como expressões da impossibilidade ou da perda amorosa na voz de poetas-pastores. Nessa poesia, modulada pela queixa, a convocação da natureza para a partilha da dor amorosa é uma constante temática: “*por ti la verde hierba, el fresco viento/ el blanco lirio y colorada rosa/ y dulce primavera deseaba*” (*Poetas do Século de Ouro Espanhol*. Edição bilíngüe. Seleção e Tradução: de Anderson Braga Horta, Fernando Mendes Vianna e José Jeronymo Rivera. Brasília: Embajada de España – Consejería de Educación y Ciencia, 2000, p. 62).

³⁴ A representação da cumplicidade da natureza com os amantes na poesia de Lorca, entretanto, é bem diversa daquela que se lê na poesia pastoral neoclássica. Esta move os ciclos e os elementos da natureza para que se compadeçam com os infortúnios do poeta-pastor no rastro da ausência de sua pastora, quando muito para animar os amantes a desatar os nós de um eterno idílio amoroso platônico que jamais se resolve com a consumação da entrega e do ato carnal. No poema *La casada infiel* de Lorca, ao contrário, a natureza cúmplice vibra com os amantes e celebra a plena entrega e o amor consumado: “*Sucia de besos y arena,/ yo me la llevé del río./ Con el aire se batían/ las espadas de los lirios.*” (LORCA, Federico García. *Obra poética completa*. Edição bilíngüe. Tradução: de William Agel de Mello. São Paulo: Martins Fontes: 1996).

embevecida da flora cúmplice do *locus amoenus* pastoril transposto para o cenário urbano noturno de Buenos Aires pelo poeta-pastor-jardineiro José Maria Pulicicchio:

Muchas veces, al acompañarla hasta Nazca para tomar su colectivo 110, nos habíamos detenido a contemplar este hermoso árbol, extasiados por la belleza de su forma y por el intenso y embriagador perfume de sus enormes flores. No dudé entonces que, por lo menos en un plano estrictamente poético, yo estaba empezando a ocupar un lugar en sus pensamientos por lo menos desde hacía una semana. Y si me hubiera quedado alguna duda, a la mención casi hacia el final del poema de “un solitario y atorrante bichito de luz”, terminó de convencerme por completo.”

(COSTANTINI, 2008: p. 111-112).

Na tradição árcade neoclássica, os anseios amorosos do poeta-pastor encontram ressonância em uma natureza exuberante e ampliada, às vezes personificada, que tanto expressa cumplicidade quanto se abre como um útero generoso para abrigar os amantes. Não é outra a função da “vieja magnólia situada en la calle Marcos Sastre”, e o perfume convidativo, “intenso y embriagador” de suas enormes flores. A referência ostensiva a essa flora na narrativa de Pulicicchio – ampliada pelo narrador épico-paródico –, com a qualificação do entorno da sede de Polimnia como “abundante en glicinas”, “rica en paraísos”, “bien arbolada Villa del Parque”, e também por uma fauna noturna resultante da metamorfose dos deuses olímpicos integrada por uma mariposa (Hermes) e uma coruja (Atenea), compõe um cenário de enquadramento bucólico-pastoril dos idílios amorosos do mundo dos pastores-poetas-amantes.

Entretanto, na representação bucólica neoclássica mobilizada em *DHP* apenas se ensaia a comunhão dos amantes com a natureza, como expressão do amor interdito que avança a duras penas. José Maria Pulicicchio e Irene Bengoechea, em seu passeio noturno, apenas contemplam, embevecidos, a forma ao mesmo tempo sedutora e sugestiva dos elementos da natureza, magnólia e vaga-lume, mas a timidez e a pusilanimidade paralisam a ação dos enamorados. Lembremos que, nesse passo narrativo, Eros como expressão vital que é, opera em campo tradicional de luta agônica contra a morte, como se verá em abstrações poéticas reproduzidas e comentadas adiante.

O que Pulicicchio vislumbra em seu anelo estetizante (não de superação, mas de comunhão com a natureza), no micromundo traçado na geografia da imensa Buenos Aires, não são as formas parnasianas atualizadas pela poética de Rubén

Darío, na pré-vanguarda hispano-americana. Pulicicchio entrevê em seu inebriamento as franjas de um mundo onde uma natureza que parece perfeita e acabada em suas formas, embora convidativa, está interdita a um sujeito que não consegue resolver suas contradições internas e liberar-se para a fruição plena da vida. Este não é sequer o tema do parnasianismo clássico, onde a natureza vibra com os gozos e os tormentos dos amantes. Pulicicchio contempla essa natureza pujante do fundo de uma campânula, de uma posição perigosa, que só pode levar ao estiolamento vital e à morte.

Ao deslocar elementos de uma natureza indômita para o cenário urbano de Buenos Aires, Costantini repõe “o contraste natureza-cultura, que norteia os sucessos do bucolismo literário” (CANDIDO, 2009: p. 91). Esse contraste também reproduz o eixo romanescos de *DHP*, que é a antítese vida-morte ou, invertendo a ordem e o peso hierárquico desses termos na narrativa, morte-vida. De um lado, estão as vidas rebaixadas pelas interdições morais e pelas convenções da cultura, em sua expressão de debilidade e pusilanimidade hesitante, num lugar de rupturas a partir do qual passa a operar a morte; de outro, as franjas de uma natureza indômita e pujante, que segue seu curso irrefreável, que se oferta como veículo de transporte do perigoso lugar da crise e do conflito sem que Pulicicchio o perceba. Mais que isso, uma natureza cujos apelos concreto-sensoriais perfazem uma memória da potência e um convite para a recuperação das pulsões eróticas tão naturais quanto necessárias à vitalidade que se está depauperando. Entretanto, a lição de ordenação das coisas naturais, pela qual a intermitência da luz do vaga-lume e o perfume quase escandaloso da magnólia desconhecem a interdição, não é suficiente para arrancar Pulicicchio de seu estado de letargia amorosa.

Lembremos também a função satírico-paródica carnavalizante da mobilização do discurso neoclássico feito por Costantini. A sátira paródica, nesse caso, opera-se com a dissonância entre a hesitação que interdita as personagens maduras para o amor, por um lado e, por outro, o alinhamento e o ingresso no pujante e belo reino da natureza, representado no cenário de Buenos Aires pelas figuras da magnólia frondosa e perfumada, pela beleza noturna inusitada do vaga-lume, pelas abundantes árvores do paraíso (cinamomos), pela flora ornamental de grande beleza ornamental e perfume integrada por ligustrinas, tuyas, santas ritas e glicínias. Esta natureza exuberante já pela escolha da beleza de seus elementos,

dotada de grande poder de apelo sensorial, erotizada como símbolo de plenitude amorosa e vital, cujos elementos convergem para a ninfa metamorfoseada em Menta, opõe-se diretamente às figuras tanatológicas e responde pelo destronamento carnavalesco de Hades no desfecho da narrativa.

Creio que um dos méritos inovadores de Costantini é lograr a conciliação entre a lírica amorosa pura, isto é, verossímil na expressão do drama subjetivo das personagens diante do impasse amoroso – mobilizada por meio da recuperação de imagens extraídas do repertório da tradição neoclássica –, com a sátira paródica que corrói ao mesmo tempo esse discurso com mordacidade e desdém, quer por imperdoáveis falhas de percepção diante dos apelos amorosos: “Tú que cultivas delicadas flores mas no miras la flor que está a tu lado” (COSTANTINI, 2008: p. 111), quer pelo comportamento adolescente e desajeitado em pessoas maduras, das quais comumente se espera gestos mais decididos e resolutos: “Irene, con su andar graciosamente tímido, venía marchando entre las filas de sillas para sentarse a mi lado” ou “Irene tenía el rostro encendido y las manos temblorosas”. (COSTANTINI, 2008: p. 112).

O flerte insistente dos poetas de Polimnia com as formas desgastadas ou “passadistas” da cultura do velho mundo europeu pode ser lido como a ilusória construção de um refúgio ou linha de defesa diante do avanço de uma áspera realidade, em que a regressão à barbárie do estado de exceção suspendeu a segurança jurídica das relações sociais. É como se os literatos de Polimnia insistissem em colocar compressas de gelo na pele que queima sob o incêndio na sociedade argentina, interpretando suas labaredas como “ciertas noticias, tal vez exageradas sobre allanamientos, secuestros, matanzas, etc.” (COSTANTINI, 2008: p. 220).

A adesão acrítica ao defasado universalismo das formas feita pelos anti-heróis de *DHP* reflete a crítica do autor criador a uma realidade extramuros, isto é, uma alegoria da impotência diante dos sinais da desagregação nacional argentina, conforme Mejía (1991: p. 88): “Costantini indirectamente señala la impotencia de la élite argentina, sobre todo aquella de sensibilidad ‘aristocrática’ y educación humanística, ante la desintegración de la nación que conocían.”

Capítulo 2

Procedimentos de carnavalização narrativa em *DHP*

2.1 A estrutura triplanar céu-terra-inferno e o diálogo dos mortos

A primeira evidência estrutural do procedimento de carnavalização na narrativa épica paródica de Costantini é a mobilização de um dos elementos tradicionais da sátira menipeia, qual seja, a construção da narrativa com personagens das esferas celeste (os deuses do Olimpo), terrestre (os *hombrecitos*, os policiais e parapoliciais de Buenos Aires) e subterrânea (o deus Edes, seu séquito e as almas dos mortos no domínio do Érebo). Assim, a terra habitada pelos homens é o domínio da realidade histórica; o Olimpo é o domínio mítico habitado pelos deuses; o mundo ínfero subterrâneo (Érebo na representação pagã, Inferno na representação cristã) é o domínio mítico da morada das almas dos mortos. Na figuração pagã do mundo subterrâneo, impera o deus Edes (ou Hades) com o auxílio de sua mulher, Perséfone, e de um séquito de figuras da tradição clássica, como o barqueiro Caronte, o cão Cérbero de três cabeças, moiras e keres.

É Bakhtin quem identifica nessa mobilização de planos substanciais da sátira menipeia uma das funções carnavalizantes da literatura, e descreve o modo como a composição do gênero opera a representação desses domínios. Será útil transcrever a essência de sua descrição:

A representação do Olimpo é de caráter nitidamente carnavalesco: a livre familiarização, os escândalos e excentricidades e a coroação-destronamento caracterizam o Olimpo da menipeia. [...] O inferno coloca em condição de igualdade todas as situações terrestres; nele, o imperador e o escravo, o rico e o miserável se encontram e entram em contato familiar em pé de igualdade, etc., a morte tira a coroa de todos os coroados da vida. [...] Na menipeia, o plano terrestre é carnavalizado: atrás de quase todas as cenas e ocorrências da vida real, representadas de modo naturalista na maioria dos casos, transparece de maneira mais ou menos nítida a praça pública carnavalesca com a sua específica lógica carnavalesca dos contatos familiares, *mésalliances*, travestimentos e mistificações, imagens contrastantes de pares, escândalos e coroações-destronamentos, etc.

(BAKHTIN, 2015: p. 152)

O teórico comenta o uso satírico da estrutura triplanar céu-terra-inferno na obra *Pantagruel*, de Rabelais, e no conto *Bobók*, de Dostoiévski. Entretanto, nem sempre a conjugação desses três domínios nas narrativas do período clássico, pós-

antigo, medieval e renascentista foi mobilizada com função satírica. Comparemos, por exemplo, sua construção narrativa e função em diferentes períodos e obras.

Seu registro mais antigo está no gênero sério e elevado das épicas homéricas. Nos livros de Homero representam-se as disputas entre deusas, a guerra entre os homens dela derivada e, finalmente, na *Odisseia*, entre outras rapsódias, a descida de Ulisses ao mundo ífero dos mortos para investigar as causas dos sucessivos obstáculos e naufrágios que sempre frustram o intento do herói de regressar a Ítaca (*Odisseia*, XI, 478–491). Na *Divina comédia* de Dante, representa-se, antes da invectiva tradicional da função satírica como arma de combate contraideológico, a consumação de uma recomposição de ordem axiológica, com a condenação cabal dos vícios e a premiação das virtudes humanas. O principal efeito, nesse caso, é pedagógico-religioso.

A matriz carnavalizante das tramas narrativas que têm como referência o espaço triplanar céu-terra-inferno, ainda ancoradas no paganismo, é a obra *Diálogo dos mortos* de Luciano de Samósata. Nessa obra, de onde se abstrai o termo sátira menipeia, os mortos recém-chegados ao Hades são instigados pelo deus Hermes e pelo filósofo cínico Menipo a despirem-se do peso do orgulho, da cupidez, da avareza, da ostentação e da vaidade, entre outros vícios, para não afundar no rio Aqueronte a precária barca de Caronte, ela mesma objeto de derrisão. “Desfaça-se da riqueza e, ainda, dessa languidez e da luxúria [...] e abandone também a estirpe, a glória, as aclamações que a cidade lhe tenha feito e as inscrições das estátuas também”, diz o deus Hermes a um morto irresoluto, ainda agarrado à pompa e à circunstância de sua vida mundana (LUCIANO, 1996: p. 89).

A narrativa carnavalizante de *DHP* tem na representação da estrutura triplanar céu-terra-inferno sua marca mais eminente. Neste sentido, o autor criador apropria-se dos usos, costumes e inflexões discursivas clássicas desses três domínios, estabelecidos na *Ilíada* e *Odisseia* e também da épica dantesca cristã, *A divina comédia*. Essas formas épicas, vale lembrar, são representações da guerra entre duas nações estrangeiras (HEGEL, 2004: p. 107). Entretanto, na paródia de *DHP*, por estar ausente, a rigor, esse traço, representando-se antes uma guerra

intestina entre grupos ideológicos rivais dentro de uma mesma nação, o que se parodia não é exatamente uma narrativa épica mas dramática e trágica³⁵.

O diálogo dos mortos estudado por Bakhtin como um dos elementos tradicionais da sátira menipeia, é mobilizado em *DHP* como uma réplica do diálogo de Ulisses com a alma de Aquiles (*Odisseia*, XI, 478–491). Em *DHP*, o mensageiro Hermes disfarçado de chefe militar, invade furtivamente o Érebo e indaga à alma de uma alta patente do exército argentino, o coronel Ramón Falcón, qual a razão da vingança de Edes no domínio terrenal, obtendo desse diálogo os detalhes do plano macabro. (COSTANTINI, 2008: p. 62-66).

O destronamento carnavalesco é a base de composição do *Diálogo dos mortos* de Luciano. Nessa representação, o deus Hermes, aliado ao filósofo cínico Menipo, passa em revista e destrona os mortos ilustres, recém-chegados ao Érebo e ainda apegados às glórias mundanas. Contudo, em que pese a matriz carnavalesca luciânica, a representação atualizada do inferno pagão e do diálogo dos mortos em *DHP* não traz qualquer marca de destronamento ou rebaixamento na superfície de seus enunciados. Na primeira mobilização do mundo dos mortos pelo narrador épico-paródico, no diálogo de Hermes com Ramón Falcón, esta personagem militar, mesmo morta, ainda ostenta o orgulho de seu ofício e uma linguagem retórica jactanciosa, e é justamente essa pose deslocada que é objeto da derrisão e da sátira carnavalescas. Morto a mais de seis décadas, Ramón Falcón é representado com traços de convincente vivacidade, reforçada pelo traço de sarcasmo e pela atualidade de seu discurso. Nesta passagem, a ignorância de Hermes disfarçado de chefe militar quanto ao alinhamento dos métodos de extermínio praticado pelos militares nos Estados de exceção instaurados no cone sul-americano, recebe esta irônica resposta da alma do Coronel Ramón Falcón:

Y con sonora y castrense voz contestó el alma del coronel Ramón Falcón, mientras con gesto viril se atusaba otra vez las guías de sus negros bigotes: “No sé en cuál de los países sudamericanos has prestado tus importantes servicios, ilustre militar, pero debido a tu mucha ingenuidad, no me pareces argentino, ni uruguayo, ni brasileño, ni chileno”.

(COSTANTINI, 2008: p. 65)

³⁵ De acordo com a definição estrita do filósofo, “De espécie autenticamente épica são, a saber, apenas as guerras de nações *estrangeiras* umas contra as outras; lutas entre dinastias, ao contrário, guerras intestinas, a inquietação civil, são mais adequadas para a exposição dramática. Assim, por exemplo, Aristóteles já recomenda aos trágicos (*poética*, cap. XIV) escolherem a matérias que têm por conteúdo a luta de um irmão contra outro.” (HEGEL, 2004: p. 107).

Ao fazer o discurso oficial de defesa de princípios de sua classe, na fria lógica administrativa da violência do estado de exceção, a personagem militar, omissa como Pôncio Pilatos no martírio bíblico cristão e com indisfarçável desfaçatez, lava as mãos de sua classe e as isenta da responsabilidade pelo serviço sujo praticado pelos parapoliciais:

“Has de saber pues que, por vías para nosotros totalmente desconocidas, ha de tomar conocimiento de todos aquellos graves antecedentes de los miembros de Polimnia, un grupo terrorista de extrema derecha, que por supuesto nada tiene que ver con nuestras gloriosas instituciones”. [...] “Has de saberlo pues, será ese grupo de gente desconocida a quienes comanda un misterioso jefe apodado El Chivo y no nuestros honestos camaradas de armas, quienes ejecutarán, con profesional eficacia, el mandato del poderoso Edes”.

(COSTANTINI, 2008: p. 65-66)

Há um sentido contraideológico moralizante nesse diálogo, que traduz a perenização ou perpetuação da lógica das estruturas de poder e de sua intervenção violenta na ordem do mundo e na vida dos indivíduos humanos. Essas estruturas, assim como os deuses, seriam perenes, sempiternas. Replicam-se até em um mundo improvável, o dos mortos. Nessa representação nos moldes da menipeia, não há sequer a advertência providencial de um filósofo cínico como Menipo, que denuncie pelo riso satírico os embustes e trapanças dos detentores do poder terreno. Assim, a mobilização reduzida dos elementos carnavalescos, não representa “o mal vencido, o passado vencido, o velho poder vencido, o medo vencido” que deram origem “às imagens sinistras do inferno dantesco, assim como ao alegre inferno rabelaisiano” (BAKHTIN, 1987: p. 343). O rei do reino subterrâneo, apesar da luta contraideológica do narrador, não é um “alegre espantalho” vencido, não “encarna a imagem original do acerto de contas, a do fim e do acabamento das vidas e destinos individuais” (BAKHTIN, 1987: p. 346), mas o símbolo de um poder real e intemporal, violento, aniquilador, contra o qual, agonicamente, bate-se a poética do riso. São imagens de uma violência arcaica atualizada na presentificação narrativa, construídas na perspectiva cética do autor criador.

Mas aqui lembramos que, ao contrário das representações literárias tradicionais do inferno cristão, nas representações do inferno mítico pagão não há uma destinação condenatória de expiação de pecados terrenos. Na representação do Érebo pagão, a própria morte já é uma condenação à ostentação, à vaidade, à avareza, à prepotência e aos vícios que se quiseram eternos. As invectivas do

filósofo cínico Menipo na representação do mundo dos mortos de Luciano de Samósata operam para a demonstração cabal do fato da morte aos novos hóspedes do Érebo, desesperadamente apegados ao *status* mundano.

O discurso do militar Ramón Falcon no mundo dos mortos não é inteiramente ambivalente, e sua única marca carnavalesca é exterior ao enunciado, isto é, está acoplada à contraideologia satírica do narrador, que tem como alvo justamente a contradição do discurso hierárquico de tom elogioso e exaltado no contexto do mundo dos mortos, cujas representações míticas tradicionais abolem distinções de classe e estirpe. Nas figurações e na linguagem plenamente carnavalescas de Rabelais, por exemplo, todo elogio traz a sua contraparte injuriosa, pois o vocabulário, um Jano de duas faces, “dirige-se sempre ao mundo bicorporal em estado de devir” (BAKHTIN, 1987: p. 368). No *Diálogo dos mortos* de Luciano de Samósata, os discursos hierárquicos auto-elogiosos dos próceres mortos, recém-chegados ao Érebo, são imediatamente contestados com a injúria ridicularizante de Hermes, Menipo e Diógenes. Em *DHP*, na contramão da representação mítica tradicional do reino subterrâneo, o discurso hierárquico que elogia as patentes militares e vangloria-se dos feitos sinistros e macabros não recebe nenhuma advertência ou admoestação, exceto o sarcasmo subliminar do autor criador. Assim, a hierarquia do mundo real histórico é transposta, reproduzida e reconhecida no mundo mítico dos mortos, com a mesma “seriedade lúgubre inspirada pelo medo e pela intimidação” (BAKHTIN, 1987: p. 346) do inferno oficial cristão da Idade Média, o que não deixa de ser outra forma do mundo carnavalesco invertido.

Na representação do inferno de Costantini, em suma, não se pode inferir a concepção ambivalente do medo vencido pelo riso de que fala Bakhtin, representado pelos “fantoques do velho mundo em fuga”. Apenas o *ethos* do autor criador é que denuncia o caráter ultrapassado desse mundo, “sua inutilidade, sua estupidez, sua inépcia, sua risível pretensão” (BAKHTIN, 1987: p. 345).

2.2 As *mésalliances* entre deuses e homens

Tomada em seu sentido puro, isto é, não contaminada pela intenção satírico-paródica carnavalesca, a *mésalliance* ou aliança solidária ou afetiva entre desiguais constitui um dos elementos estruturantes centrais do modelo paródico nuclear de

DHP, as épicas homéricas. Tanto na *Ilíada* quanto na *Odisseia*, a aliança entre um deus e indivíduos ou grupos de indivíduos humanos revela-se elemento essencial para a urdidura dos fios narrativos.

A relação de predileção entre deuses e homens, orientada pela partilha comum de determinados atributos, que também pode ser chamada “afinidades eletivas”, estabelece-se em oposição a outros atributos, categorias morais ou simplesmente focos de interesses que permeiam as relações entre as partes, permanentes ou ditados pelas circunstâncias. Talvez a representação mais exemplar das relações de aliança e antagonismo nas épicas homéricas seja aquela que gera a tensão fundamental da trama das rapsódias da *Odisseia*: o confronto entre os pares deus-ciclope Poseidon-Polífemo *versus* deusa-homem Palas Atena-Ulisses. Essa relação é que explica os sucessivos entreveros do herói em sua viagem de regresso à Ítaca, por um longo período de dez anos e, finalmente, seu êxito, após a passagem pelo país do Feáceos (rapsódia VI). Essa relação, via de regra, pressupõe cláusulas contratuais tácitas, observadas de maneira consciente pelos homens, por meio da eleição de um deus e de seus cultos, ou inconscientemente, pela inclinação natural da índole ou do caráter. O dever auto-imposto dos deuses é de proteção e ajuda na superação de obstáculos e livramento de graves ameaças e perigos da jornada de seus protegidos. Não há qualquer intenção satírico-carnavalesca nessa representação do consórcio entre deuses e homens nas épicas homéricas.

Ao retomar o modelo no canto paralelo e satírico de *DHP* com fins ridicularizantes, Costantini preserva a motivação determinante de sua construção por afinidades eletivas. Assim, a oposição entre pares mais evidente em *DHP* é aquela que se estabelece entre Edes-policiais/parapoliciais, de um lado da guerra e, do outro lado do conflito, deuses olímpicos-poetas. Aqui, faz-se necessário lembrar que os poetas são vítimas apáticas, situadas no paralelo em que performam, no plano da realidade, os verdadeiros guerreiros: os Montoneros, combatentes da guerrilha urbana argentina, justamente os que matam um dos protegidos de Edes, o general Jorge Esteban Cáceres Monié. Eis um fragmento da narrativa dessa morte:

Y ocurrió que a las siete de la tarde del día 3 de diciembre de 1975, con puntualidad se cumplió la profecía de los augures, y de manera violenta entregó su alma el muy ilustre general Jorge Esteban Cáceres Monié; bajo el plomo buscador de cuerpos, que elementos subversivos arrojaron sobre él, cayó el muy amado por el grande Edes; a pocos kilómetros de la

hermosa ciudad de Paraná, en la provincia de Entre Ríos, abundante en pájaros, murió el ex Jefe de Policía, y descendió su alma a la mansión de Edes.

(COSTANTINI, 2008: p. 117)

Quase como um réquiem, a voz do narrador no fragmento acima reproduzido parece regulada pela voz do deus Edes por seu tom elegíaco. Entretanto, o narrador – que se assemelha a um porta-voz de Edes, e por trás dessa máscara trágica deplora a morte do general – trai sua condição satírica com a expressão teatral grandiloquente, eivada de lugares comuns da retórica trágica. É esse traço composicional narrativo, entre o solene, o trágico e o cômico, acrescido da adjetivação “ilustre” e “muy amado” que revelam a predileção afetiva do deus por seu protegido e caracteriza a *mésalliance*.

Entretanto, a mais acentuada relação de oposição construída com fins ridicularizantes nas *mésalliances* de *DHP* é a que deriva do conflito permanente entre as deusas Atenea e Afrodita. Na outra ponta desse embate, está o conflito entre os atributos dos enamorados Pulicicchio e Irene, um par antitético marcado pela relação opositiva entre intelectualidade e erotismo. De um lado da briga, situa-se a *mésalliance* entre Afrodita-Pulicicchio; de outro, entre Atenea-Irene.

Ampliemos um pouco mais essa esfera das *mésalliances* no procedimento composicional carnavalesco de *DHP* para uma tentativa de entendimento de como a linguagem satírico-paródica deflagra o riso nesse combate entre pares de desiguais.

No procedimento de emulação paródica do modelo épico homérico em combinação com o modelo épico-paródico criado por Costantini há uma nítida oposição maniqueísta entre bem e mal, que se traduz na oposição que a tradição do gênero romance de aventura consagrou como herói *versus* vilão. Assim, o autor constrói uma relação de simetria de caracteres entre grupos de personagens. De um lado, está o grupo que se pretende representante das categorias da Paidéia platônica Bem, Belo, Bom e Justo³⁶. Esse consórcio de personagens é formado

³⁶ Cotin (2006) explica a lógica desses termos interdependentes no sistema filosófico platônico: “O Bem para ele é o fim último que o homem busca, é a virtude máxima, ou seja, o Bem para ele é o Absoluto. Consequentemente, o Belo será a realização efetiva do Bem, ou seja, a busca do homem pelo Bem o conduz de fato ao que é Belo, da mesma forma que na anterior, agora o que é o Bem também é o Belo, pois o Bem em si reúne o Belo. O Bom para Platão, será sem dúvida, a busca pelo que de fato é Belo e que de fato é Bem, ou seja, a bondade é uma consequência indireta da busca pelo Bem que culmina por sua vez na Justiça, que para Platão, deve ser entendida como o reto seguimento às leis. A Justiça é o elemento ordenador da desordem possibilitando assim, uma harmonia na busca do bem. Assim, a Justiça é como o Belo e o Bom, é uma derivação da busca pelo Bem Absoluto.

pelos poetas agremiados em Polimnia e pelos deuses olímpicos Afrodita, Atenea e Hermes. Em oposição a este grupo está aquele que representa o mal absoluto, na razão direta de sua condição de ofensores da vida humana representante das categorias virtuosas. Este grupo é integrado por Edes e seu séquito de figuras míticas, de almas que lhe são gratas, pelos policiais e parapoliciais. A impiedosa sátira contraideológica do narrador épico-paródico tem como alvo esses polos opositivos e suas posições axiológicas.

Esse tipo de construção simétrica de grupos de personagens associados e desiguais por sua natureza e atributos, as *mésalliances*, integrantes da estrutura formal satírico-paródica e carnavalesca de *DHP*, foram identificadas por Bakhtin como um dos traços composicionais da sátira menipeia em geral e das obras de Rabelais e de Dostoiévski, em particular. Daí os estudos de Bakhtin serem tomados como paradigma orientador desta análise.

O procedimento de composição das *mésalliances* carnavalescas coloca os deuses do Olimpo em um plano rebaixado de indecorosa intriga doméstica, quando põe Atenea e Afrodita em um confronto verbal que mais se assemelha a uma briga de irmãs por motivos fúteis, já que são pueris as suas motivações em defesa de seus protegidos, eleitos entre os *hombrecitos*: a castidade de uma poeta por oposição à predisposição amorosa de seu pretendente:

Ello fue con objeto de que enmudeciera la impúdica lengua de tu protegido, el encargado de valores al cobro, José María Pulicicchio, evitándole así a la casta Irene Bengoechea, grata a mis ojos pues es virgen, tejedora de crochet, y dedicada totalmente a los quehaceres del intelecto, los trastornos, locuras y sinsabores del voluble amor, que aparta a los mortales de la virtud y del camino recto.

(COSTANTINI, 2015: p. 30-31)

O que deflagra o riso satírico neste fragmento narrativo é a imediata percepção dos valores culturalmente desprezíveis envolvidos na disputa, quando a explicitação das razões de Atenea reduz seu principal atributo, o domínio do intelecto, à proteção de categorias refratárias de valores da cultura, como castidade, virgindade e artesanias de crochet. Não que essa “humanização” rebaixadora dos atributos dos deuses seja estranha à épica tradicional. Por vezes, os deuses homéricos já estavam entregues a mezinhas questões domésticas e familiares, como a intriga sexual. É o caso da rapsódia épica referida em *DHP*, em que o deus da guerra, Ares, é flagrado em ato de infidelidade conjugal com Afrodite, esposa de

Hefestos. Mas o que lá parece ser uma inadequação episódica de caracteres, transforma-se em legiferação discursiva no canto paralelo com fins satirizantes.

Há também uma inversão de papéis entre os deuses e os *hombrecitos*. Enquanto aqueles rebaixam-se à intriga doméstica e à puerilidade indigna de sua condição, estes buscam a elevação estética por meio do culto das formas clássicas. Na esteira desse mesmo nivelamento de caracteres que busca a conjugação do estatuto moral dos deuses e dos homens em *DHP*, em uma relação de promíscua familiaridade ou afetuosa paternidade, a relação de simetria ou *mésalliances* carnavalescas entre os caracteres de Edes e dos parapoliciais também se confirma na partilha comum de uma linguagem imperativa e truculenta. A violência dos enunciados de Edes no Érebo mítico ecoa na voz de seus pares na terra com um só objetivo: a produção da morte inexorável.

A representação carnavalizante da violência de Estado em *DHP* nunca traz consigo qualquer reflexão sobre seus fundamentos sócio-históricos, isto é, a guerra entre as grandes potências político-econômicas do mundo ocidental transposta para o campo dos países periféricos. O caráter essencialmente alegórico e a mobilização de forças sobrenaturais, aliado à narrativa factual e cruel do extermínio de opositores do regime ditatorial argentino é que permite a ampliação do traço sombrio da representação até os contornos do grotesco carnavalesco, desenhado como alvo da ridicularização satírica. *DHP* constitui-se, assim, um drama satírico, um híbrido de tragédia e comédia, isto é, uma tragicomédia grotesca.

O procedimento composicional de *mésalliances* carnavalescas e a relação de simetria de caracteres entre deuses e homens derivada desse procedimento podem ser resumidos da seguinte maneira. Há dois blocos distintos e antagônicos de deuses e homens. A relação entre as personagens no interior desses grupos é construída fundamentalmente pelas afinidades eletivas moduladas pela sátira paródica em um movimento de inversão carnavalesca que frequentemente rebaixa os caracteres divinos e eleva os caracteres de seus pares humanos. Assim, os militares e parapoliciais são caros a Edes e com ele formam par por um atributo execrável aos membros de sua espécie, o fato de serem assassinos eficazes, dos quais o deus depende para abastecer seu domínio de mortos. Uma das poetas de Polimnia, Irene Bengoechea, é prezada pela deusa olímpica Atenea justamente por atributos ou valores que a racionalidade da cultura humanística do movimento

feminista já superou no presente da narrativa, como ser virgem e tecedora de crochet. Afrodita, a deusa do amor, praticamente reduz-se a uma alcoviteira e o alto sentido da deusa da sabedoria, Atenea, passa a ocupar-se de questões materiais e intelectuais comezinhas.

Esse paralelismo de afinidades eletivas reveladas pela inversão nitidamente carnavalesca dos caracteres, construído com traços estilizados da sátira por meio das cenas irônicas de invectivas, sarcasmo e escândalo doméstico é que opera a destruição da integridade épica e trágica do mundo no canto paralelo de *DHP*. Os escândalos e excentricidades, que a tradição da sátira *menipeia*³⁷ põe em cena para abrir uma brecha “na ordem inabalável, normal (“agradável”) das coisas e acontecimentos humanos”, livrando “o comportamento humano das normas e motivações que o predeterminam” (BAKHTIN, 2015: p. 134), note-se, também é posto em movimento pelo procedimento de inversão carnavalesca de Costantini na esfera de relações das deusas olímpicas. A mobilização das inversões típicas do mundo carnavalizado às avessas mobilizado em *DHP*, entretanto, é conduzida pela denúncia contraideológica das escolhas fundadas em juízos de valor absolutamente arbitrários do estado autoritário.

2.3 O procedimento de elogio-injúria

A composição satírico-paródica também subverte negativamente o discurso épico elevado no plano olímpico. No capítulo III, que insere pela primeira vez na narrativa o diálogo entre os deuses do Olimpo, apresenta-se outra marca textual da carnavalização narrativa estudada por Bakhtin na obra de Rabelais. Trata-se do procedimento ambivalente e alternado de elogio-injúria. O elogio marca o diálogo entre o deus Hermes e a deusa Afrodita, com a apropriação paródica dos epítetos estruturantes do discurso na narrativa épica homérica. Assim, por meio do protocolo de apresentação épico, dirige-se Hermes a Afrodita:

³⁷ De acordo com Bakhtin (2015: p. 134), “São muito características da *menipeia* as cenas de escândalos, de comportamento excêntrico, de discursos e declarações inoportunas, ou seja, as diversas violações da marcha universalmente aceita e comum dos acontecimentos, das normas comportamentais estabelecidas e da etiqueta, incluindo-se as violações do discurso. Pela estrutura artística, esses escândalos diferem acentuadamente dos acontecimentos épicos e das catástrofes trágicas.”.

Oh sin igual hija de Urano, rubia Afrodita de hermosa cintura, de cuyos senos perfectos brotan los deseos, y ante cuya tierna y ardorosa mirada nacen con rapidez las flores innúmeras, se encelan rijosos todos los animales, y los hombres y las mujeres caen en la dulce locura del amor (...)
(COSTANTINI, 2008: p. 29)

Na mesma medida encomiástica, Afrodita refere-se a Hermes como “divino mensajero a quien alguna vez amé ardorosamente” (COSTANTINI, 2008: p. 30). Em que pese o tom elevado, o discurso elogioso já denuncia a sátira paródica pela exageração de atributos positivos, pela revelação inusitada da esfera íntima. Aos elogios exagerados de parte a parte entre Hermes e Afrodita, opõem-se as injúrias tão imperativas quanto profusas de Atenea:

Calla de una vez, charlatana, celestina, ramera, impenitente adúltera a quien tu legítimo esposo, el excelente herrero Hefesto, cogió en una red sutil junto a tu amante, el belicoso Ares, y así los expuso durante todo un día al escarnio de los Inmortales.
(COSTANTINI, 2008: p. 30)

Para agregar a esse sistema ficcional de imagens carnavalescas um termo da linguagem da praça pública brasileira contemporânea, “está armado o barraco” entre as deusas irmãs. O próprio tema do diálogo, erotismo *versus* castidade, já é objeto da alegre derrisão carnavalesca, pois a intriga nasce de uma oposição insolúvel: o fato de Afrodita insuflar o amor de Pulicicchio por Irene, protegida de Atenea justamente pelo atributo da castidade e de dotes intelectuais.

Desse mesmo diálogo, cujos elogios e injúrias dirigem-se a uma mesma personagem, Afrodita, também é possível abstrair outra figura do sistema de imagens carnavalescas, que é a coroação-destronamento. De acordo com Bakhtin, no sistema de imagens da cultura cômica popular da Idade Média, elevada à grande literatura do Renascimento, os rituais carnavalescos de coroação-destronamento vinculam-se ao rei coroado para rir, o rei-bufão, imagem ambivalente que, como todas as demais figurações carnavalescas representam o passado, o velho poder e o medo vencidos³⁸. Enquanto os elogios representam a coroação, as injúrias operam

³⁸ Sobre os fundamentos da cultura carnavalesca como arma de derrota do medo, esclarece Bakhtin: “O homem medieval sentia no riso, com uma acuidade particular, a *vitória sobre o medo*, não somente como uma vitória sobre o terror místico (“terror divino”) e o medo que inspiravam as forças da natureza, mas antes de tudo como uma vitória sobre o medo moral que acorrentava, oprimia e obscurecia a consciência do homem, o medo de tudo que era sagrado e interdito (“tabu” e “maná”), o medo do poder divino e humano, dos mandamentos e proibições autoritárias, da morte e dos castigos do além-túmulo, do inferno, de tudo que era *mais temível que a terra*. Ao derrotar esse medo, o riso

o destronamento: “As injúrias põem a nu a outra face do injuriado, sua verdadeira face; elas despojam-no das suas vestimentas e da sua máscara: as injúrias e os golpes *destronam* o soberano”. BAKHTIN, 1987: p. 172).

No diálogo dos deuses acima reproduzido, a exaltação de Afrodita feita por Hermes é contrastada violentamente pelo rebaixamento feito por sua irmã Atenea, com o efeito imediato da derrisão carnavalesca do destronamento. Adiante, comentarei outra marca do procedimento de coroação-destronamento relativa à personagem Edes.

2.4 Reapropriações e figurações do grotesco com fins satirizantes

Na contemporaneidade, a semântica do termo “grotesco” está carregada de sentido negativo, como algo exterior ou antinatural, o signo de uma deformidade alheia à vida saudável, portanto inaceitável na ordem idealizada da natureza. A palavra grotesco deflagra a idéia de rechaço a um corpo que refoge ao ideário estético da cultura ocidental, fundada em grande parte no depuramento e na racionalidade das formas clássicas grecolatinas.

Para Bakhtin, o grotesco³⁹ estava profundamente associado ao sistema de imagens da cultura cômica popular da Idade Média, e sua máxima expressão é a literatura do Renascimento, notadamente as obras de Rabelais *Gargantua* e *Pantagruel*. Esse sistema de imagens, definido pelo teórico como “realismo grotesco”, era entendido como representação de um processo natural, que se associava à degradação material e corporal, sim, mas que era figurado também como fenômeno imprescindível de renovação da vida. Nesse sistema, “o princípio material e corporal aparece sob a forma universal, festiva e utópica. O cósmico, o social e o corporal estão ligados indissoluvelmente numa totalidade viva e indivisível. É um conjunto alegre e benfazejo”. (BAKHTIN, 1987: p. 17).

esclarecia a consciência do homem, revelava-lhe um novo mundo. Na verdade, essa vitória efêmera só durava o período da festa e era logo seguida por dias ordinários de medo e opressão; mas graças aos clarões que a consciência humana assim entrevia, ela podia formar para si uma verdade diferente, não oficial, sobre o mundo e o homem, que preparava a nova autoconsciência do Renascimento.” (BAKHTIN, 1987: p. 78).

³⁹ De acordo com o teórico, o termo deriva do substantivo italiano *grotta* (gruta), e teve origem na descoberta de antigas pinturas ornamentais feitas nas paredes subterrâneas das Termas de Tito, em Roma. Estas pinturas são compostas em um jogo “insólito, fantástico e livre”, que abolia a fronteira entre as formas vegetais, animais e humanas. (BAKHTIN, 1987: p. 28)

De acordo com a posição do estudioso, o realismo grotesco, cujo traço marcante, é o rebaixamento, isto é, “a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato” (BAKHTIN, 1987: p. 17), não apresentava o caráter terrível e melancólico que lhe seria atribuído mais tarde pelo romantismo, no apogeu de um processo de debilitação iniciado com a perda de seu vínculo com a cultura popular da praça pública. Nesta perspectiva, assevera o teórico: “Ao perder seus laços vivos com a cultura popular da praça pública, ao tornar-se uma mera tradição literária, o grotesco degenera.” (BAKHTIN, 1987: p. 30). Para Bakhtin, aliás, a cultura cômica popular desse período, por um de seus traços estéticos peculiares, ignorava o aspecto formidável e hostil de categorias como a morte e o diabo, categorias que eram alvo da expressão ridicularizante como forma de exorcismo. O apego ao riso benfazejo consagrava uma visão carnavalesca do mundo contra o estigma e a propagação das sombras e do medo que, bem sabemos, são instrumentos de poder e dominação.

Para ilustrar o caráter festivo e liberador da cultura cômica e popular da Idade Média e do Renascimento, com seu sistema de imagens grotescas mobilizadas como símbolos universais de degradação e renovação, Bakhtin lembra determinadas figuras em terracota do Museu L’Ermitage de Leningrado: são as velhas grávidas e sorridentes, produzidas na região de Kertch, “cuja velhice e gravidez são grotescamente sublinhadas” (BAKHTIN, 1987: p. 22). O grotesco para essa cultura, então, é um ponto de entrelaçamento entre o corpo que se desagrega e o que nasce, entre a morte e a vida. O grotesco, mais que o sentido de renovação, representa, por sua própria natureza ambígua e contraditória, a integração:

Sua verdadeira natureza é a expressão da plenitude contraditória e dual da vida, que contém a negação e a destruição (morte do antigo) consideradas como uma fase *indispensável*, inseparável da *afirmação*, do nascimento de algo novo e melhor. Nesse sentido, o substrato material e corporal da imagem grotesca (alimento, vinho, virilidade e órgãos do corpo) adquire um caráter profundamente positivo. O princípio material e corporal triunfa assim através da exuberância.

(BAKHTIN, 1987: p. 54).

Na modernidade, mais precisamente a partir do romantismo, o realismo grotesco sofreu um processo de sucessivas debilitações, e teria perdido o seu caráter positivo regenerador. Com essa perda de seu caráter universalizante

representado pelo binômio morte-renascimento, o sistema de imagens grotescas passou a ser reapropriado e mobilizado com função estritamente negativa, isto é, com intenção satírica. É isso que explica o teórico: “A tendência abstrata deforma essa característica da imagem grotesca, pondo a ênfase num conteúdo cheio de sentido ‘moral’. Mais, ainda, ela subordina o substrato material da imagem ao aspecto negativo, e o exagero torna-se então caricatura.” (BAKHTIN, 1987: p. 54).

Entretanto, será útil lembrar aqui uma forma de recuperação do caráter universalizante do grotesco em algumas imagens da poética de Charles Baudelaire, em que o grotesco adquire um valor estético contraposto aos signos de representação dos ideais burgueses da beleza. Talvez o melhor exemplo desse marco histórico literário radical de reavaliações e ressignificações estéticas na obra do poeta francês seja a inversão promovida no poema *Le charogne* (A carniça) de *As flores do mal*. Nele, a ruína de uma carcaça pútrida com as pernas para o ar evoca ao sujeito lírico o corpo da bem amada, e há um deslocamento do olhar treinado para os símbolos tradicionais da beleza para a ruína, a decadência biológica e a faina dos vermes. Agora, o que era abjeto ou despiçando eleva-se como representação poética de magno valor estético.

A decadência biológica e a faina dos vermes na superfície terrestre, figurada no poema de Baudelaire, convoca o olhar do leitor para o chão. É próprio do procedimento de composição grotesca rebaixar o que tinha sido elevado como valor estético pela cultura, ao mesmo tempo que revela, ressignifica e promove justamente o que está escondido ou, em sua concepção cultural, relegado à esfera subterrânea:

A orientação para baixo é própria de todas as formas da alegria popular e do realismo grotesco. Em baixo, do avesso, de trás para a frente: tal é o movimento que marca todas essas formas. Elas se precipitam todas para baixo, viram-se e colocam-se sobre a cabeça, pondo o alto no lugar do baixo, o traseiro no da frente, tanto no plano do espaço real como no da metáfora. A orientação para baixo é própria das lutas, brigas e golpes: esses reviram, lançam por terra, espezinham. Enterram.

(BAKHTIN, 1987: p. 325)

De acordo com Bakhtin, é a tendência abstrata, moralizante e deformante do caráter positivo da imagem grotesca que orienta a sátira menipeia. Ora, se a sátira menipeia remonta a Luciano de Samósata, no período pós-antigo do século I,

conclui-se que esse caráter puramente negativo do grotesco não é, absolutamente, uma invenção romântica, já que preexistente ao caráter positivo que adquiriu na cultura cômica popular da Idade Média, herdeira direta da tradição cômico-carnavalesca latina, cuja manifestação mais conhecida e comentada são as saturnais romanas.

Entretanto, o que interessa no âmbito deste estudo é a constatação de que, no romance de Costantini, o grotesco assoma com nítida finalidade abstrata e moralizante de sátira política, como procedimento de caricaturização contra a seriedade unilateral do autoritarismo do Estado e sua carga de violência agregada à estrutura dos discursos. Assim, a caricaturização grotesca da figura de Edes, por exemplo, uma das máscaras da morte, convoca a ridicularização do hediondo, mas também um posicionamento ético do leitor diante da vileza dos atos representados, porque a linguagem da sátira paródica, acentuadamente ideológica, marca-se tanto pelo “*ethos* desdenhoso ou escarnecedor” da sátira ou da ironia quanto por um tradicional “*ethos* negativamente marcado” pelo ridículo da paródia (HUTCHEON, 1989: p. 76-77) e, em *DHP*, a reelaboração da fonte épica presta-se a “crear una crítica política y social – también estética – de la sociedad” (FERNÁNDEZ, 2013: p. 39). Disso se conclui que, na práxis estético-ideológica dessa representação do estado autoritário argentino, por sua função eminentemente satírica, o sentido universalizante do carnaval comparecerá bastante debilitado, e em alguns aspectos da mobilização desse sistema de imagens, não seria apropriado, no rigor do termo, falar de carnavalização narrativa – um fenômeno artístico exclusivamente rabelaisiano pela abeberação de uma fonte pura –, mas em reapropriação e reelaboração de imagens carnavalescas com função satírico-paródica.

O universalismo do sistema de imagens grotescas oriundo da cultura cômica popular não é reapropriado pelo autor de *DHP* na composição das imagens satíricas da morte contra a qual bate-se a contraideologia do narrador épico-paródico porque essa contraideologia jamais é triunfal. Trata-se de uma luta cética que, já em seu terçar de armas, entrevê seu próprio fracasso. Assim, a composição grotesca com intenção satirizante afasta o sentido universalizante e ambivalente da morte como ponto de inflexão de uma renovação da vida. O sistema de imagens grotescas do carnaval, que reúne em uma única imagem ambivalente os pólos positivo e negativo, degenera justamente quando passa a ser mobilizado nos tempos modernos com

função satírica, isto é, quando assume uma função de protesto diante de particularidades sócio-históricas negativas. Enquanto a morte do corpo no sistema de imagens grotescas carnavalizantes “não põe fim a nada de essencial, pois ela não diz respeito ao corpo procriador”, no corpo grotesco do novo cânon “a morte não é mais do que a morte, ela não coincide jamais com o nascimento” (BAKHTIN, 1987: p. 281).

Das concepções de Bakhtin sobre a função da representação do corpo grotesco na modernidade, resulta o entendimento de *DHP* como sátira grotesca. Trata-se de discurso artístico-literário cuja deformação de figuras está abertamente dirigida contra a violência arbitrária de Estado, isto é, um alvo satírico particular, circunscrito a uma realidade sócio-histórica contingente, embora tornado intemporal tanto pelo seu ponto de inflexão do passado mítico para o presente e o futuro quanto pelo procedimento de estilização de suas figuras grotescas. Esta opinião acha-se de acordo com a concepção de Mejía, de que as sátiras têm lugar nas sociedades em crise, quando os valores morais e nacionais encontram-se à beira do colapso. Daí a conclusão de que os anos de terror da década de 1970 na Argentina “dieron una espantosa muestra del sadismo y el mal que yacen latentes y pueden irrumpir dentro de cualquier nación y cualquier pueblo.” (MEJÍA, 1991: p. 88).

2.4.1 As máscaras da morte e seu rebaixamento grotesco

Em *DHP*, como se demonstrou na seção anterior, a função satírica da estruturação literária com imagens grotescas prende-se ao seu caráter estritamente negativo, ao contrário daquelas mobilizadas no Renascimento, de natureza ambivalente, negativa e positiva ao mesmo tempo. Desta maneira, pairando sobre o desconcerto humano de modo permanentemente ameaçador está a morte, cuja figura está representada de muitas maneiras grotescas. Ela se funde com a sombra sinistra e escura que paira sobre a cabeça dos inocentes, com a imagem da figura macabra de Edes; emerge como alegoria no discurso policial burocrático reificador dos homens e na fala bestial e metódica dos parapoliciais relativa ao trabalho de espreita e caça, como réquiem na fala dos deuses, que a têm como certa e inevitável e lavam as mãos como Pôncio Pilatos no martírio bíblico de Cristo. A sombra obsedante e implacável da morte cria a tensão narrativa que ativa o *pathos* do leitor.

O espectro da morte em *DHP*, contudo, não é representado como uma categoria filosófica abstrata, mas um elemento concreto-sensorial dinâmico, engendrado e posto em movimento constante e ameaçador pela instância alegórica ou direta do poder exercido pela polícia política. Assim, a vida dos heróis, por um fio, oscila permanentemente em um estado de fragilidade e tensão.

Se a composição grotesca das imagens da morte em *DHP* não guarda relação com o universalismo do sistema de imagens grotescas da cultura cômica e popular identificado por Bakhtin na obra de Rabelais, por sua função exclusivamente satirizante e crítica, e não mais signo ambivalente de morte-renovação, a figuração carnavalesca grotesca reduzida da morte na composição satírico-paródica é sempre terrível e perturbadora porque não acena com qualquer possibilidade de renascimento no devir histórico. Fecha-se em seu propósito únivoco e aniquilador e encerra nela mesma todo sonho e esperança humanos.

Como imagem central das figurações da morte no romance, a caracterização de Edes, até seu provisório destronamento pela ninfa Menta, é feita todo o tempo como uma potência indefectível, isto é, a qual não se pode menosprezar e contra a qual não pode haver oposição ou contrariedade. Nesse sentido, as referências discursivas à sua figura, induzem ao temor e ao sentimento de inevitabilidade da vontade, constroem a coroação de um rei que tem o poder de decisão unilateral sobre a vida humana. Entretanto, a figuração carnavalesca é construída desde logo pela exageração dos traços de caráter do deus do mundo subterrâneo, que tanto têm de formidável quanto de bufão: “el espantoso rechinar de sus dientes se escuchaba nítido hasta en la más lejana caverna de su enorme mansión, por lo que el temor helaba la sangre y hacía entrechocar las rodillas de todos sus servidores.” (COSTANTINI, 2008: p. 117).

Essa figuração monstruosa pelo procedimento de caracterização grotesca guarda nítida relação com a função da poética do riso como expressão da vitória sobre o medo. A caracterização terrível e demoníaca do deus do mundo dos mortos expressa a luta agônica do narrador contraideológico para transformá-lo no “alegre espantalho” referido por Bakhtin ao comentar a caracterização do rei bufão da cultura cômica popular, o rei coroado para rir (BAKHTIN, 1987: p. 172). Essa construção fica evidente quando Edes, no ápice do procedimento narrativo que opera sua coroação carnavalesca, põe-se a gargalhar jocosamente diante da

marcha inexorável de seus planos e dos baldados esforços dos deuses para impedi-los ou quando, fanfarrão, rebaixa grotescamente as deusas e seus protegidos:

“Observad el interior de aquella salita empapelada de azul, y ved cómo la inconstante Afrodita y la vanidosa Atenea, a causa de sus protegidos, han depuesto por breve tiempo su antigua rivalidad, y ahora, semejantes a gruñidoras perras quando cuidan de sus cachorros juguetones, y creen en esa forma evitar que se apodere de ellos un animal cazador, así ellas cuidan solícitas de aquel miserable grupito de mortales, a doce de los cuales habré de trasladar hacia aquí esta misma noche”.

(COSTANTINI, 2008: p. 102)

2.4.2 O diálogo do inferno satírico-paródico de *DHP* com outros infernos literários

No contexto histórico-social em que se desenvolve a narrativa de *DHP*, isto é, o início de um processo de supressão das garantias individuais que irá culminar no golpe de Estado e na suspensão real das prerrogativas judiciárias pela ditadura militar, estão criadas as condições objetivas para o assassinato dos indivíduos opositores do regime político. Na frente de resistência estética e política em que se transformou a literatura nesse contexto histórico, os escritores conhecem bem as táticas de terror e silenciamento do inimigo e os arsenais nada desprezíveis da palavra com os quais ainda é possível combatê-lo. Colocado nestes termos, parece que a resistência estético-literária está amarrada ao seu apelo contingente e emergencial. Entretanto, convém lembrar o caráter transcendente da criação artística. Diante da gravidade de fatos históricos como o estado de exceção, a resistência estética literária não se presta somente ao combate imediato dos crimes de lesa-humanidade, mas sobretudo a registrar a memória reincidente e exemplar desses fatos negativos para que eles não se repitam. Presentificada, a narrativa de *DHP* constrói uma figuração da violência e da morte e inscreve a memória de seus horrores no instante imediato desse acontecimento.

Os enunciados macabros e as formas alegóricas da morte contra os quais bate-se o *ethos* do autor criador têm como referente um contexto sócio-histórico determinado de derrocada dos ideais do estado de direito democrático nos países do cone sul-americano. A ascensão das ditaduras militares nesses países provocou a reação geral dos intelectuais de esquerda no exílio, e a produção literária passou a canalizar uma estética de denúncia do aviltamento humano e de resistência aos

discursos unificadores do autoritarismo dos militares por meio do procedimento de desterritorialização, isto é, a transposição e reelaboração dos dados dessa realidade violenta para o plano do imaginário ficcional literário. Uma vez instalada a censura nos principais meios de comunicação (jornal, rádio e televisão), o livro passou a ser um bastião da resistência. Nesse sentido, manifesta-se Sklodowska: “Es importante dejar en claro que las novelas paródicas del setenta están profundamente marcadas por su propia época, por la crisis de ideologías en general y de los proyectos revolucionarios hispanoamericanos en particular.” (SKLODOWSKA, 1991: p. 95).

De acordo com esta perspectiva funcional do romance, a linguagem heróico-cômica é contraideologicamente modulada pelo autor criador em *DHP*, tanto para a denúncia inequívoca e direta dos inimigos declarados da vida como para o menosprezo de suas figuras macabras através do riso carnalizante. Entretanto, o efeito estético inevitável da mobilização dessa linguagem satírico-paródica é uma estilização narrativa em que o senso cômico diante do grotesco narcotiza o horror. Dalcastagnè comenta esse problema como reflexo da arte literária engajada proposta por Sartre, evocando a crítica pessimista de Adorno:

[...] ele lembra a possibilidade, sempre presente, da sublimação do horror por meio da estilização estética. A representação artística da dor acabaria atribuindo “algum sentido a um destino imponderável que jamais o teve; transfigurando-o e retirando um pouco de sua monstruosidade”, o que levaria a uma nova injustiça contra as vítimas.

(DALCASTALGNÈ, 1996: p.22)

Sob esta ótica, o procedimento de carnavalização literária pela mobilização de qualquer um de seus instrumentos composicionais (ironia, paródia, sátira, etc.), por sua estilização estética sublimatória, subtrairia em grande parte a função de combate das obras engajadas. Remanesce, pois, o impasse da crítica à transfiguração artística literária da poética do riso nas obras com função de denúncia e resistência a todas as formas de violência, especialmente àquelas que mais abalam a condição humana, como o genocídio, a tortura e o assassinato político.

A poética do riso de fato rebaixa a monstruosidade a um segundo plano, ainda que prevaleça na representação o caráter puramente negativo do grotesco. Entretanto, a voz do autor criador que refrata a voz do autor pessoa Costantini, não parece jogar com o imprevisto de um arranjo de figuras e formas literárias. De todo ângulo de análise da posição axiológica desse autor criador, advém a certeza de

uma consciência crítica forjada entre a ideologia na história e o artefato estético que a representa. Uma prova contundente dos fundamentos dessa consciência crítica é o diálogo permanente com outras representações contraideológicas, como os infernos de Luciano no período pós-antigo e o de Dante no Renascimento.

Vejamos, em princípio, o capítulo XX, que narra a assembléia convocada por Edes, em que fala às hostes infernais. O discurso de Edes à sua legião de servidores a serviço da morte é uma demonstração unívoca de sua força incontestável, e o riso é deflagrado justamente pela exageração grotesca de atributos negativos e pela expressa indicação das categorias sinistras integrantes do séquito infernal, egressas tanto do plano mítico quanto da realidade, atualizadas de modo contundente pelo discurso de resistência:

Observad, observad, legiones numerosas que con orgullo ocupáis lugares de privilegio en este vasto y subterraneo Erebo: Moiras violentas, negras e infatigables Keres, incorruptible Caronte, terrible Cerbero de tres hocicos sangrientos, almas de los que en vida procuraron numerosos habitantes a mi negra Mansión: policías, verdugos, fabricantes de cámaras de gases, militares, torturadores, exterminadores de pueblos, hambreadores, contaminadores, tiranos, mercenarios, ministros de economia, poseedores de tierra, banqueros, dueños de poderosas empresas, burócratas, traidores, fanáticos y sectarios de toda índole, fieles y amados servidores míos.

(COSTANTINI, 2008: p. 102-103)

O sentido cômico deste discurso convocatório de Edes às suas legiões infernais deriva sem dúvida (e mais uma vez) da grandiloquência, da adjetivação excessiva, da exageração grotesca das figuras e finalmente, da extensão direta da imagem macabra a determinadas categorias da vida pública. Por sua intenção satírica, trata-se de forma reduzida do sistema de imagens grotescas do carnaval, não vinculada ao sentido universalizante dos ritos de morte-renascimento, mas dirigida para a sátira daquilo que é hediondo por sua própria natureza simbólica mítica ou histórica. O discurso conserva sua função carnavalesca porque todas as figuras nele representadas são reduzidas a “espantalhos cômicos”. Nesse sentido, sua função satírico-paródica está de acordo com a função do riso e da visão carnavalesca do mundo que estão na base do grotesco, pois “destroem a seriedade unilateral e as pretensões de significação intemporal e liberam a consciência, o pensamento e a imaginação humana” (BAKHTIN, 1987: p. 43).

Mais uma vez, Costantini amplia o diálogo de sua obra com a tradição clássica. Desta feita, com símiles de passagens do inferno representado na *Divina*

comédia, de Dante Alighieri. Em sua obra místico-religiosa e sociopolítica, o poeta florentino faz um ajuste de contas com os inimigos mais eminentes da virtude cristã em seu tempo, como os fraudulentos, os violentos, os hipócritas, os adutores, os impostores, os falsos, os ladrões, os rufiões, os trapaceiros, os clérigos, cardeais e papas avaros ou praticantes de simonia: “Estes que vês de cabeça tonsurada são clérigos, papas, cardeais, que a avareza dominou. – Creio – disse eu – que entre todos os manchados por tão feio vício conhecerei alguns.” (ALIGHIERI, 1998: p. 29). Os papas praticantes de simonia estão pendurados de cabeça para baixo no terceiro fosso de um dos círculos do Inferno, o Malebolge. Às vezes são expressamente nominados, como os papas Anastácio – “Aqui jaz o papa Anastácio, que Fotino desviou do bom caminho”. – (ALIGHIERI, 1998: p. 42), às vezes referidos por alusões ou epítetos, como o papa Nicolau II (filho da Ursa, de sobrenome Orsini) – “[...] sabe que estive investido do grande manto e fui verdadeiramente filho da Ursa, e tão ávido de enriquecer os Orsini, que embolsei todo o dinheiro que pude, e aqui está a minha alma.” – (ALIGHIERI, 1998: p. 71).

Costantini também faz esse ajuste de contas ao colocar no palco da execração pública pelo riso sarcástico e implacável o elenco das categorias vinculadas e diretamente responsáveis pela perpetuação da violência de Estado no presente, como se lê no fragmento acima reproduzido. A diferença de procedimento é que na *Divina comédia* todas as figuras viciosas estão condenadas aos eternos suplícios dos círculos mais baixos do inferno cristão, ao passo que o ajuste de contas de Costantini consiste em reunir as categorias dessas almas e torná-las visíveis em torno do rei bufão Edes, representante do mal supremo com finalidade satírica de execração pública.

É evidente a função de denúncia sociopolítica dessas categorias de produtores da fome, da miséria, da violência e da morte humana, “los exterminadores de pueblos”. Os inimigos da própria espécie são fustigados não pelo fogo do inferno dantesco (um procedimento que sepultaria os crimes no passado condenável e convocaria apenas o lamento fúnebre) mas pelo látigo humanista do autor criador, que presentifica a hediondez dos crimes e os traz para a execração pública do presente na narrativa por meio de uma convocação moral reversa da exibição da força sinistra de Edes e suas hostes do mal.

Edes e sua legião, assim, não representam a figuração do mal supremo sepultado em um passado que a humanidade necessita superar e sujeito a um juízo divino que afasta a responsabilidade e a competência da Justiça dos homens para a sua condenação. Edes e suas hostes representam a supremacia desse fantasma da violência e da morte que transita do passado para o presente e rompe olímpicamente a passagem para o futuro, demasiadamente forte e contundente para que a humanidade possa fazer dele uma abstração ou dele se desvencilhar com as conjurações da prece ou com os exercícios sublimatórios.

Observe-se que o narrador contraideológico de Costantini coloca sob o manto de Edes os donos de empresas poderosas. Como a revisão da história da última ditadura militar argentina veio a revelar, houve estreita colaboração entre empresários e militares para a instauração do governo, com a participação direta daqueles na sujeição de trabalhadores pelo medo e pelo pânico ou em perseguições e desaparecimentos⁴⁰, bem como na indicação e cessão de quadros humanos especialistas na área econômica para a composição do governo. Assim, *DHP* emerge como uma representação artístico literária profundamente vinculada às graves questões políticas e morais ao tempo de sua escritura.

2.5 A coroação-destronamento de Edes e o triunfo do Amor sobre a Morte

Na concepção de Bakhtin sobre os fundamentos sociais e filosóficos do carnaval, o teórico assinala sua forma sincrética, complexa e variada de espetáculo ritual e sua linguagem de formas concreto-sensoriais simbólicas. Fundamentalmente, assim como na concretude sensorial do desenvolvimento do carnaval, instaurado como uma segunda vida e para a suspensão dos ritos oficiais, também no plano da representação literária realista:

⁴⁰ A participação de empresários locais e internacionais no processo de sedimentação do último governo militar argentino, como artífices ideológicos e colaboradores diretos, está relatada no conjunto de artigos da obra *Contas pendientes. Los cómplices económicos de La dictadura*, organizado pelo jornalista Horacio Verbitsky e pelo advogado Juan Pablo Bohoslavsky. O livro foi publicado em 2013 pela Siglo Veintiuno. Conforme relatório apresentado pela Comissão Nacional da Verdade (CNV) em 2014, houve participação análoga e maciça de empresários na ditadura militar brasileira. Além de financiar as operações contra os opositores do regime e a tortura, alguns empresários de índole sádica e cruel, como a dos próprios torturadores, faziam questão de assistir as sessões de tortura nos porões do DOI-CODI, o departamento de operações repressivas da polícia paulista.

As leis, proibições e restrições, que determinavam o sistema e a ordem da vida comum, isto é, extracarnavalesca, revogam-se durante o carnaval: revogam-se antes de tudo o sistema hierárquico e todas as formas conexas de medo, reverência, etiqueta, etc., ou seja, tudo o que é determinado pela desigualdade social hierárquica [...]

(BAKHTIN, 2015: p. 140)

No sentido de revogação ou relativização da ordem vigente, da reprodução secular de suas leis e dogmas, o teórico aponta como núcleo da cosmovisão carnavalesca a figura da coroação-destronamento e analisa sua simbologia e influência excepcional no pensamento artístico-literário.

A coroação-destronamento é um ritual ambivalente biunívoco, que expressa a inevitabilidade e, simultaneamente, a criatividade da mudança-renovação, a *alegre relatividade* de qualquer regime ou ordem social, de qualquer poder e qualquer posição (hierárquica). Na coroação já está contida a ideia do futuro destronamento; ela é ambivalente desde o começo.

(BAKHTIN, 2015: p. 142)

De acordo com a concepção de Bakhtin, a figura carnavalesca da coroação-destronamento faz parte da própria essência do procedimento parodístico. No mundo às avessas do carnaval, “o parodiar é a criação do *duplo destronante*”, daí o seu caráter ambivalente. E sustenta que a paródia como gênero cômico é tão antiga quanto o gênero sério: “Tudo tem a sua paródia, vale dizer, um aspecto cômico, pois tudo renasce e se renova através da morte. Em Roma, a paródia era momento obrigatório tanto do riso fúnebre quanto do triunfal.” (BAKHTIN, 2015, p. 145).

O procedimento carnavalizante de coroação-destronamento assinalado por Bakhtin na estruturação das obras de Rabelais confunde-se com a própria essência paródica da representação literária de DHP, pois que está presente em dois níveis ou planos discursivos. No primeiro caso, os discursos proferidos pelos *hombrecitos*, carregados de simbolismo clássico e vestidos de um anelo estetizante, auto-promovem um movimento de ascensão ao alto páramo da Arcádia grega⁴¹, o lugar privilegiado da poesia, habitado pelos poetas-pastores e pelas musas. O nome da agremiação, Polimnia, tomado de empréstimo a uma das nove musas filhas de

⁴¹ Fernández explica o vínculo indissociável dos *hombrecitos* com a poesia clássica e, por via de consequência, com os deuses olímpicos. “Los hombrecitos están vinculados con la tradición grecolatina, o mejor, con la estética neoclásica, en atención al motivo que los reúne, esto es, hacer poesía ‘al modo clásico’. Esta sola circunstancia sirve para justificar la intervención en sus vidas de los dioses protectores: al final de cuentas, ellos los mantienen vivos en sus creaciones literarias y les rinden, de algún modo, culto y pleitesía.” (FERNÁNDEZ, 2013: p. 37).

Mnemosine (memória) e Zeus, significa “a dos muitos hinos”. É a musa da poesia cerimonial sagrada, e a simples evocação de seu nome já rende tributo e perpetua a memória dos deuses. A paródia, contudo, promove o descenso ao nível de um discurso poético de má qualidade, cujo protótipo é a poesia de circunstância de Mastandrea, corrompida pela retórica dos lugares-comuns e pelo prosaísmo. Além disso, o juízo arbitrário que se faz desses poetas pela instância do poder político é o de subversivos, o que os rebaixa à condição de vítimas de um programa de homicídio.

A coroação-destronamento também se desenvolve na narrativa das ações de Edes. A figura do deus ífero emerge no início da narrativa como senhor absoluto das decisões sobre a vida/morte dos *hombrecitos*. Entretanto, seu poder torna-se bastante reduzido pela revelação de uma figura subalterna de seu mundo, a sexualmente assediada ninfa Menta, transformada em planta em um ato de vingança de sua mulher, Perséfone. Na voz do narrador,

[...] aquella humilde y olorosa plantita de menta habría de ser más útil a los desventurados miembros de Polimnia, sentenciados por Edes, que cualquiera de los poderosos y discurseadores Olímpicos, sus presumibles protectores.

(COSTANTINI, 2008: p. 165)

Apesar de seus mandos imperativos e arroubos, Edes é, simbolicamente, incapaz do ato sexual e, portanto, inapto para criar a vida sobre a qual tem o poder de destruição. Edes é um deus impotente. Por isso a ninfa menta não o reconhece como um deus poderoso, e sim como um assediador sexual incompetente, objeto de seu desprezo.

Em *DHP*, os sinais da derrocada ou destronamento de Edes – no que concerne, exclusivamente, ao poder de matar os heróis marcados para morrer – começam justamente no momento em que as deusas Afrodita e Atenea decidem liberar os enamorados de todas as amarras morais, isto é, a promover a ascensão de Eros sobre as torpes urdiduras da morte represenada por Edes. Assim, a vitória do amor sobre a morte começa a descortinar-se no capítulo XXI quando, por intercessão das deusas, liberam-se as interdições e aplainam-se os caminhos de Eros. É também nessa passagem que ganha maior vulto e autonomia narrativa o discurso amoroso, isto é, em que a face da história de amor que também performa a narrativa de Costantini ganha relevo e consistência, com a expressão dos rasgos

adolescentes dessa história de amor entre caracteres da meia idade. Esse momento preciso da transição do idílio contemplativo para o contato físico, deflagrador da série de sucessos que irão culminar no recuo de Edes de seu intento macabro, é narrado por José Maria Pulicicchio:

[...] venciendo mi mucho temor, aunque aparentando naturalidad, apoyé de pronto mi mano sobre el dorso de la mano de Irene. Ella permaneció al principio rígida, como asustada por mi inesperada audacia. Percibía claramente el temblor de su delgado brazo. Después, exactamente cuando el ventilador al girar derramó sobre nosotros su bienhechora brisa, giró su mano y, poco a poco, tiernamente, ardorosamente, me tomó la mía. Recuerdo también que en ese momento la señora Zimmerman estaba imitando magistralmente a un niño a quien se le había perdido un juguete.
(COSTANTINI, 2008: p. 113)

A narrativa de Pulicicchio sempre parece deslocada da pesada narrativa da morte, especialmente quando modulada pela ternura como nesse fragmento. Chegamos até a acreditar em sua seriedade lírica, isto porque, ao longo da trama, concede-se à narrativa do amor de Pulicicchio e Irene uma reserva de gravidade ou solenidade sempre negada à narrativa da morte, feita com ostensivas marcas derrisórias de figuração grotesca. Mas aqui comparece mais uma vez a função paródica geral de todos os discursos integrantes da narrativa, porque nada pode escapar à lente cômica do parodista, de acordo com Bakhtin⁴². Em *DHP*, é justamente a narrativa carnavalizada do triunfo do amor sobre a morte⁴³ que coincide com a representação carnavalesca do destronamento de Edes, símbolo máximo da morte. Esse procedimento literário vai ao encontro da intenção declarada de Costantini, de fazer “Una historia de amor, de humor y de poesía bajo la pavorosa amenaza de la muerte.” (COSTANTINI, 2008: p. 22).

Até esse passo narrativo, mais precisamente até a assembléia de Edes com seus servidores macabros, narra-se a ascensão ou a coroação do deus do mundo

⁴² “Para os parodistas, tudo, sem a menor exceção, é cômico; o riso é tão universal como a seriedade; ele abarca a totalidade do universo, a história, toda a sociedade, a concepção do mundo. É uma verdade que se diz sobre o mundo, verdade que se estende a todas as coisas e à qual nada escapa. É de alguma maneira o *aspecto festivo do mundo inteiro* [grifo do autor], em todos os seus níveis, uma espécie de segunda revelação do mundo através do jogo e do riso”. (BAKHTIN, 1987: p. 73).

⁴³ A descrição quase fescenina de uma ereção involuntária do cego Pasco e os artifícios de Afrodita y Atenea para aliviá-la espantam toda presunção de seriedade lírica neste passo narrativo: “[...] y como su pensamiento veía lo que sus ojos no podían ver, el joven y hermoso cuerpo semidesnudo de la joven y hermosa mujer que con temblorosa voz estaba recitando, le había provocado fuertes latidos a su solitario corazón, y un indisimulable abultamiento a um costado de su bragueta.” (COSTANTINI, 2008: p. 134).

dos mortos, um rei com marcas ostensivas de bufoneria carnavalesca. É a narrativa exacerbada de seu poder formidável que não perde de vista a modulação da sátira paródica carnavalesca com finalidade ridicularizante. A partir desse momento, tem início a narrativa de seu descenso destronante, ao menos parcial.

Ao movimento de ascensão ou de coroação de Edes (a Morte) pelos discursos de afirmação de seu poder, símbolo do fatalismo e das leis reacionárias, sombrias e imutáveis que regem o destino humano – “¿No has pensado que si los mortales llegaran a perderme el respeto, y en sus frívolas conversaciones se mofaran de mí, el universo entero trastocaría sus leyes inmutables?” (COSTANTINI, 2008: p. 188) – mas, sobretudo, “a afirmação de um conjunto de forças eternas e invariáveis que regem o mundo e a reflexão sobre ele” (RAMA, 2001: p. 176), corresponde a representação do estiolamento e da decrepitude da vida dos heróis, voluntariamente enclausurados na frágil redoma das formas desgastadas da cultura e sua expressão artística. Neles se representa o tema do grotesco descenso tanatológico, “o da vil decrepitude dos seres humanos e suas orgulhosas construções, o da lenta e fatal desintegração tanto dos corpos quanto dos espíritos” (RAMA, 2001: p. 180). É nessa perspectiva crítica da representação realista da decrepitude, creio, que é colocada a deficiência física de alguns dos poetas de Polimnia, e também sua vinculação às amarras de uma nostalgia passadista. “Acima de tudo o sutil e aterrador processo que reverte a evolução e tende a retornar às origens” (RAMA, 2001: p. 180).

Tomo como alegoria desse passado arcaico europeu representado por Edes e seu mundo, não superado pelas deliquescentes forças do presente, a representação da vida campestre na Espanha rústica como um valor da cultura, feita no poema de Romualdo Chávez, em que os ciclos de vida e morte sucedem-se na rude faina campestre. Nessa reposição do ideário colonial monárquico, a vida do trabalhador se resume na marcha para o trabalho no campo ao romper da aurora, regressar esfalfado na hora do Angelus, em morrer e chorar sobre os túmulos recém-abertos. (COSTANTINI, 2008: p. 150).

Ainda inserido no vórtice tanatológico do primeiro movimento narrativo, o discurso poético do presidente de Polimnia nesse momento da narrativa, orientado para um sistema de imagens decrépitas e fatalistas, entra em franca dissonância com o discurso dos demais membros da agremiação, os quais já foram arrebatados

pelas pulsões eróticas de Afrodita, de acordo com a narrativa de Pulicicchio: “Y así, en vez de las imágenes sugestivas y galantes que todos esperábamos, sin demasiado entusiasmo de nuestra parte, vimos desfilar, ante nuestra fatigada atención, algo que a nadie podía interesar en aquel momento” (COSTANTINI, 2008: p. 150).

Como se defendeu anteriormente, o eixo de *DHP* é a representação satírica da instância intemporal da violência do poder político e de seus discursos oficiais milenares. O símbolo desse poder na narrativa, Edes, sofre um revés temporário, um destronamento parcial enquanto rei bufão. Mas, como se verá, há de remanescer, então, como uma advertência histórica aos que se fiam na ilusão da paz e da estabilidade das relações entre o príncipe e o soberano, isto é, entre o povo e os governantes.

O clima erótico-afetivo instaurado entre os membros de Polimnia, pelas deusas olímpicas já no desfecho da narrativa, movimento que assinala o destronamento carnavalesco de Edes, gera uma tensão em que, no embate entre o comedimento apolíneo e a liberação dionisiaca, Eros vence Thanatos. Ao comentar o episódio, no enquadramento geral de uma visão da reunião dos poetas como “una especie de simposio degradado” (p. 88), Mejía afirma que “lo que parece ser la última reunión de la asociación empieza a virar en la inesperada dirección de una orgía” (MEJÍA, 1991: p. 88). De fato, reposicionando a narrativa às lentes mitológicas imanentes ao discurso *DHP*, o encontro entre as partes cindidas do Andrógeno pelo triunfo do Amor ganha essa dimensão coletiva, em um contexto de inebriamento deflagrado pela recitação poética de Romualdo Chávez.

Pulicicchio narra nesse episódio uma verdadeira viravolta em que a narrativa é invadida por uma festa carnavalesca, com eliminação de barreiras morais e interdições pelo transe órfico e dionisiaco. O clima erótico dessa narrativa está modulado pelo cômico da urgência da refrega erótica despertada pelo poema de Romualdo Chávez. Os atores na curva ascendente desse frenesi coletivo são os pares Pulicicchio-Irene, Romilio-Dora, Frugoni-Señora Giannello, Mastandrea-Zulema, Pasco-Dama imaginária. Num primeiro momento, pela mobilização do divertido repertório metafórico do sistema de imagens eróticas do cancionero medieval ibérico, especialmente aquelas que conotam as genitálias feminina e masculina e o ato sexual no poema de Romualdo Chávez:

No se detenía el poeta ante ninguna de las regiones de su amada, y así se refirió en algún momento a cierta escondida “rosa de palpitantes pétalos”, en donde él, infatigable abeja, iría a libar, “lleno de amor el perfumado néctar”, o a cierto caracol de ardiente baba (la lengua de la amada) que a su vez recorrería palmo a palmo, hasta trepar al rojo monolito sagrado “de donde parten las doce cabalísticas rutas del deseo”.

(COSTANTINI, 2008: p. 162)

Depois, a função cômico-satírica amplia-se com a narrativa do frenesi dos corpos tomados pela urgência dos desafoxos amorosos:

En este punto, Irene, totalmente volcada sobre mi hombro, comenzó a respirar con dificultad. Dora le daba golpecitos en la rodilla a Romilio para tranquilizarlo. Con disimulo me di vuelta, y vi cómo la señora de Giannello recorría con sus labios el cuello del señor Frugoni, y a Mastandrea que forcejeaba empecinadamente con la mano de doña Zulema.

(COSTANTINI, 2008: p. 162)

Em meio ao frenesi, um hilário Pulicicchio é flagrado pelo olhar severo da defunta Urdampilleta no retrato pendente da parede – símbolo das interdições seculares –, entretanto consciente do fenômeno inédito de vazão do desejo reprimido:

Involuntariamente miré de reajo, y no sin un dejo de culpa, el severo rostro de la señora Urdampilleta. Desde la eternidad, y justo en el momento en que el señor Chávez nombraba a la palpitante rosa oculta entre oscuros matorrales, nos observaba grave y más bien admonitoria. Pero bien pronto retiré mi vista de aquel retrato, y continué escuchando al señor Chávez con infinito placer. Era imposible sustraerse al encanto de aquel bello poema, sembrado de imágenes cada vez más osadas, cada vez más ardientes y encendedoras de reprimidos deseos.

(COSTANTINI, 2008: p. 162-163)

Ao situar o episódio da mútua entrega amorosa dos poetas no limiar da orgia, a afirmação de Mejía evoca as cerimônias de culto extático ao deus Dioniso e outras festas antigas que punham o erotismo no centro dos rituais de celebração da fertilidade e da vida. Mejía viu nessa representação o ridículo das interdições eróticas e sexuais em um tempo em que a liberação sexual já era um fato consumado no território da articulação política democrática e da garantia de direitos individuais.

Em minha reflexão sobre a forma dinâmica do episódio do frenesi erótico dos poetas com suas imagens de liberação dionisiaca, e sob a lente impiedosa da

sátira aos apelos e urgências da carne, importa-me a percepção de que o narrador-protagonista Pulicicchio, invadido pelas astúcias de Eros, afasta a última barreira da morte, representada pelo retrato da defunta Urdampilleta na parede.

A representação da fusão entre Amor e Morte integra a tradição mítica grega, e remonta à *Teogonia* de Hesíodo. Amor e Morte, ou melhor, a morte como rota de fuga do impasse amoroso gerado pelo desencontro entre as partes cindidas que se buscam, de acordo com o mito do andrógino⁴⁴, é a essência trágica da história de Píramo e Tisbe nas *Metamorfoses* de Ovídio, na qual William Shakespeare inspirou-se para a composição de seu *Romeu e Julieta*⁴⁵. Essa fusão também é reapropriada na narrativa de *DHP*, mas em vertente reversa, a do amor vencendo a morte.

Uma vez traçados os destinos dos membros de Polimnia na narrativa, inexoravelmente condenados a encerrar sua existência terrena, inicia-se um contramovimento de reação erótica que irá reverter os desígnios de Edes, frustrar seus intentos macabros, fazer o amor triunfar sobre a morte. Entretanto, se esta dissertação orienta-se pela ideia da preexistência de determinadas poéticas e figuras, e de suas reapropriações pelo autor, não basta levantar e defender a hipótese da mobilização de uma dessas figuras clássicas literárias, o tema do triunfo do amor sobre a morte. Antes da análise dos elementos dessa reviravolta narrativa no romance de Costantini, entendo necessário demonstrar como o triunfo do amor sobre a morte também se opera tanto pela concepção estética quanto filosófica de dois autores, em dois textos, incorporados à tradição literária ocidental. Trata-se do soneto *Mors-Amor*, do poeta simbolista português Antero de Quental (1814–1891), e uma fábula da releitura da *Odisséia*, feita pelo poeta e prosador grego moderno Nikos Kazantzákis (1883–1957).

⁴⁴ O mito da espécie humana andrógino acha-se descrito no discurso sobre a origem de Eros, feito por Aristófanes em *O banquete*, de Platão. De acordo com o comediógrafo grego, “Chamavam-se *andróginos*, porque pelo aspecto e pelo nome lembravam o macho e a fêmea” (Platão. *Apologia de Sócrates, O banquete e Fedro*. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2010, p. 44). Os andróginos possuíam todos os membros duplicados, atributos que os tornavam suficientemente poderosos para moverem guerra aos deuses. Por esta razão, Zeus deliberou a cisão desses seres em duas metades que desde então se procuram e que acham nessa reunião de suas partes dispersas a felicidade.

⁴⁵ Melhor entendimento da fusão Amor e Morte como categoria de representação literária pode ser obtido no ensaio *Eros e tanatografias: o amor, o trágico e o diálogo da morte em Romeu e Julieta*, de Aline Sales Pinheiro. Disponível em: <http://bdm.unb.br/bitstream/10483/7191/6/2013_AlineSalesPinheiro.pdf>.

O soneto *Mors-Amor* de Antero de Quental representa tanto a oposição quanto a associação indissolúvel da morte e do amor. A morte é representada por um “negro corcel” e o amor por um cavaleiro “formidável, mas plácido no porte”. O amor cavalga a morte (“Cavalga a fera estranha sem temor”), e esse jugo triunfal no poema parece ter um caráter pereptório e eternizante⁴⁶.

A morte vencendo o amor também é o mote da fábula de Kazantzákis. Nessa poética do riso inventada para desnudar a truculência do poder divino nas representações épicas cristã e pagã, o casal de vermes que Deus (“o primeiro dos assassinos”) tenta matar, em vão, é narrada por Odisseu a quatro companheiros de viagem marítima, rumo a Esparta. O casal de vermes, alegoria do casal humano, não é perseguido por um motivo particular, mas apenas pela sua condição de vermes (rebaixamento grotesco) nas searas de Deus, cuja onipotência de “pai papa-filhos” alija-os de sua criação: “Dois vermes eu vejo; quem foi que os atirou nos meus vinhedos?/ Levanta-te das neves, Frio, e trata de os enregelar!” (KAZANTZÁKIS, 1986: p. 76).

No texto de Kazantzákis, fica evidente a intenção satirizante da instância máxima e inapelável do poder (Deus), em uma releitura paródica que ressalta seu fero discurso aniquilador. Assim como o discurso de Edes em *DHP*, o discurso do Deus judaico-cristão de Kazantzákis, deslocado para o território da hélade pagã, não tem bridas em sua expressão do ódio conducente à intenção de extermínio. Diz a fala rebelde e sarcástica do verme à sua companheira: “um negro assassino, dono do céu, inveja a terra-mãe,/ seus lábios lívidos expellem nove tipos de veneno;/ mas eu, senhora, por amor de ti alçarei a cabeça!” (KAZANTZÁKIS, 1986: p. 76).

Após as sucessivas e frustradas tentativas de dizimação do casal de vermes pelo frio, pela fome e pelo dilúvio, sucessivamente, já um tanto descrente de seu próprio poder, Deus decreta-lhes a extinção enviando a morte, a mesma morte inapelável contra a qual, assim como na narrativa de *DHP*, não haveria recurso: “Ajuda-me, fiel e cara Morte, que eu estou em perigo; dois vermes apareceram na

⁴⁶ “Esse negro corcel, cujas passadas/ Escuto em sonhos, quando a sombra desce,/ E, passando a galope, me aparece/ Da noite nas fantásticas estradas,// Onde vem ele? Que regiões sagradas/ E terríveis cruzou, que assim parece/ Tenebroso e sublime, e lhe estremece/ Não sei que horror nas crinas agitadas?// Um cavaleiro de expressão potente,/ Formidável, mas plácido, no porte,/ Vestido de armadura reluzente,// Cavalga a fera estranha sem temor:/ E o corcel negro diz: “Eu sou a morte!”/ Responde o cavaleiro: “Eu sou o Amor!” (Quental, ANTERO. *Mors-Amor*. In: **Poesia e Prosa**. Seleção, prefácio e notas: Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Cultrix, 1974, p. 87)

terra, Morte, e vão comer-me!”. (KAZANTZÁKIS, 1986: p. 78). Entretanto, quando tudo parecia inexoravelmente perdido, com a morte prestes a cumprir a sua empreitada, “o Verme rastejou devagarinho, sem que a Morte o notasse,/ e estreitou forte, no escuro, a bem-amada companheira.” (KAZANTZÁKIS, 1986: p. 78). O triunfo do amor sobre a morte revela-se no verso final da fábula: “Mulher, nós vencemos a negra Morte com o nosso beijo!” (KAZANTZÁKIS, 1986: p. 78).

A última alegoria mobilizada pelo consórcio de narradores de *DHP* é a de uma blindagem contra a morte, criada pela rendição amorosa, a partir do jardim lá fora, quando Edes, destronado pelos caprichos da Ninfa Menta, desiste de seu intento macabro: “Y haciendo restallar su látigo temible sobre el lomo brillante de sus caballos, se alejó Edes furioso de Teodoro Vilardebó 2562, y abandonó por el momento sus doce presas largamente codiciadas.” (COSTANTINI, 2008: p. 197). É este o último e (para os poetas de Polimnia) feliz sentido da história de amor de Costantini, a contrapartida lírica arcádico-romântica da tragicomédia narrativa de Costantini.

Essa guinada no que parecia ação certa e irrefreável é a reposição reversa da peripécia trágica no romance épico-paródico pós-vanguardista. Em verdade, não é, a rigor, uma viravolta narrativa, mas apenas a suspensão dos fios ficcionais para a transposição ou a erupção da realidade trágica, em que os seres ficcionais marcados para morrer na narrativa de Costantini e livrados nos últimos segundos, são substituídos por seres reais que são assassinados de fato. A ficção se dissolve na vida que imita a arte, no que a história tem de extraordinário, terrível, e de suficientemente trágico para a construção do mito, em um jogo de espelhos, no qual “a imaginação se torna realidade, e esta volta a se recuperar como imaginação” (RAMA, 2001: p. 205).

Assim, é como se todo o arcabouço alegórico do horror fustigado pelo riso em *DHP* não fosse mais que uma pele de serpente da qual o autor criador se desvencilha para exhibir, afinal, sua face mais vistosa e contundente, porque real. As cortinas se fecham, mas não à frente, e sim atrás do monstro, que contorce seu horrendo corpo ante o leitor atônito. Com isso, o riso cessa.

Capítulo 3

A atualização da polifonia narrativa e o diálogo em *DHP*

No âmbito da teoria geral estabelecida pelo Círculo de Bakhtin sobre a linguagem, o mundo é palco de um “colóquio ideológico em grande escala”, de um “simpósio universal”, (FARACO, 2017: p. 61). O mundo é uma heteroglossia dialogizada. E nesse eterno palco dos intercâmbios sociodeológicos ou da criação ideológica, os enunciados dos atores sociais constroem-se em uma perspectiva responsiva e dialógica. Ao mesmo tempo em que têm como referentes necessários os enunciados de um tempo pretérito, desafiam a réplica dos enunciados situados no devir histórico. Todo enunciado, então, é ideológico por expressar uma posição axiológica (valorativa) do enunciador, e é dialógico tanto por recuperar um enunciado que lhe antecede quanto por desafiar uma réplica futura.

As dimensões responsiva e ideológica de todo enunciado, que perfazem “a dinâmica inerente ao universo da criação ideológica, o jogo de forças que torna esse universo vivo e móvel” (FARACO, 2017: p. 58) foram estudadas por Volochínov (2013: p. 88), que entende a obra artístico-literária como “um potente condensador de valorações sociais não expressadas”, isto é, um discurso em que, ao contrário daquele produzido no cotidiano das interações sociais, o enunciado não pode mais “se apoiar nas coisas e nos acontecimentos circundantes mais próximos como algo subentendido, sem introduzir uma só alusão a eles na parte verbal da enunciação” (VOLOCHÍNOV, 2013: p. 87).

Tendo em vista o conceito *heteroglossia dialogizada* do Círculo, tentemos aqui uma síntese do conceito *polifonia narrativa* estabelecido por Bakhtin. Ao formular uma teoria sobre a hipótese da originalidade das obras de Dostoiévski, Bakhtin parece ter feito um afunilamento da teoria geral do enunciado estabelecida por si e por seus pares no campo da filosofia da linguagem.

Tomado em seu sentido etimológico, o termo “polifonia” traduz uma pluralidade de vozes. Assim, por meio de uma interpretação simples, a locução “polifonia narrativa” teria o sentido de pluralidade ou politonalidade de vozes para a estruturação do ato de narrar. Entretanto, lembrando a definição conceitual de Bakhtin sobre o termo, a locução é empregada para um tipo específico de narrativa, aquela criada originalmente por Dostoiévski, que se caracteriza, sobretudo, por uma

pluralidade de vozes narrativas em relação dialógica. Nesse sentido, a polifonia narrativa foi identificada formalmente como a representação de consciências imiscíveis, isto é, que não se misturam; isônomas, portanto com o mesmo peso e valor narrativo em relação umas às outras; e coplanares, isto é, postas em um mesmo nível de atuação e concorrência expressiva; e, finalmente, inacabadas. Por este último atributo, embora as consciências representadas por Dostoiévski com a mobilização e atualização da sátira menipeia sempre tratem das últimas questões existenciais, morais e filosóficas, nenhuma delas fecha questão em torno daquilo que expressam, tanto no plano interno do microdiálogo consigo mesmas (seus duplos) quanto no plano externo, com as outras consciências e com o mundo.

Bakhtin defende a novidade da polifonia narrativa em Dostoiévski no quadro da produção histórica do romance de matriz européia. Se é uma novidade artístico-literária, da qual Dostoiévski é o artista da palavra pioneiro, é porque a tradição narrativa literária européia é herdeira direta de uma outra forma de estruturação do discurso narrativo, o monologismo do romance homofônico, no qual todas as rapsódias que compõem a história narrada enfeixam-se na consciência una do autor.

Diante do pressuposto de que “todo discurso é *dialógico*, dirigido a outra pessoa, à sua efetiva *resposta* potencial” (VOLOCHÍNOV, 2013: p. 168), e de que o mundo, portanto, é o palco da urdidura do “tecido dialógico da vida humana, no simpósio universal” (BAKHTIN, 2015: p. 3239), de uma heteroglossia dialogizada dos intercâmbios socioideológicos, resulta aparentemente contraditória a ideia da existência de um discurso homofônico, monológico. Entretanto, para dissolver esta aparente contradição, entendo que a perspectiva da ciência da construção dos elementos essenciais de todo e qualquer enunciado como atravessados por uma relação de causa e efeito marcada pela responsividade e pela linha de defesa de uma posição axiológica (ideológica) não se confunde com os pressupostos da estética das representações artístico-literários, que é o domínio das categorias antitéticas polifônico, por oposição a homofônico, e dialógico, por oposição a monológico.

Este par antitético — polifônico-dialógico *versus* homofônico-monológico — só pode ser compreendido adequadamente sob o prisma de uma questão estritamente estético-formal, que é a relação do autor, “agente da unidade tensamente ativa do

todo acabado, do todo da personagem e do todo da obra” (BAKHTIN, 2011: p. 10) com suas personagens, do maior ou menor grau de autonomia da voz destas em relação à voz daquele. Ora, de acordo com Bakhtin, o discurso é polifônico-dialógico se a voz do autor e das personagens são equipolentes, isto é, se estão no mesmo plano e em paridade discursiva; é homofônico-monológico se todas as vozes refratam a voz e a ideologia do autor, se convergem para a consciência una do autor. Esse monologismo de formas objetificadas e concludentes, que subtrai à ideia colocada na boca da personagem todo volitismo e independência, em que “toda a criação ideológica é concebida e percebida como a possível expressão de uma consciência, de um espírito” (BAKHTIN, 2015: p. 91), só ocorre na esfera “das formas monológicas de romance (do romance biográfico, histórico, de costumes, romance-epopeia, etc.)” (BAKHTIN, 2015: p. 340) de matriz europeia.

Polifonia narrativa para Bakhtin é, assim, o modo de estruturação narrativa no qual a consciência profundamente ativa do autor está posta em relação de paridade com a consciência viva e isônoma de suas personagens. Nesse sentido, o excedente de visão do autor em relação às personagens ainda subsiste, mas é um “excedente aberto e honesto, que se revela dialogicamente ao outro, um excedente que se exprime em discurso voltado para alguém, e não à revelia” (BAKHTIN, 2015: p. 336).

Ao defender o pioneirismo de Dostoiévski no campo da polifonia narrativa, Bakhtin evoca gêneros e autores paradigmáticos por sua importância no cenário da criação artístico-literária européia, de alguns dos quais (gêneros e autores), a polifonia narrativa seria tributária:

Dostoiévski é o criador da autêntica polifonia, que, evidentemente, não havia nem poderia haver no “diálogo socrático”, nem na “sátira menipeia” antiga, nem nos mistérios medievais, nem em Shakespeare, Cervantes, Voltaire e Diderot e nem em Balzac e Victor Hugo. Mas a polifonia foi preparada *essencialmente* nessa linha de evolução da literatura européia. Toda essa tradição, começando com os “diálogos socráticos” e a menipeia renasceu e renovou-se em Dostoiévski na forma singularmente original e inovadora do romance polifônico.

(BAKHTIN, 2015: p. 206)

Polifonia e dialogia para Bakhtin são termos organicamente vinculados. Neste ponto, impõe-se uma definição do termo “dialogismo”. De acordo com Bakhtin, o dialogismo (lembremos: variante do termo já problematizado no âmbito da teoria

geral da linguagem, estabelecida pelo Círculo) é o mecanismo linguístico estruturante da polifonia narrativa, por meio do qual interagem as vozes oriundas de consciências plenivalentes, tanto do autor quanto das personagens. E o fazem por meio da tensão de suas ideias, tanto na esfera subjetiva, ou seja, do interior do próprio indivíduo ou herói que as cria, como no plano intersubjetivo, em permanente contradição. A esse dialogismo que se desenvolve no interior das consciências, na tensão das idéias no plano interno do enunciador consigo mesmo, isto é, com seu duplo, cujas idéias e emoções estão em um jogo de afirmação e refutação, tensão e polêmica permanentes, Bakhtin chama microdiálogo. Nesse caso, trata-se não de mero solilóquio, pois cada enunciado da instância íntima das personagens já nasce com sua réplica. “Dostoiévski fez do espírito – isto é, da última posição do indivíduo no campo dos sentidos – o objeto da contemplação estética”, sintetiza Bakhtin. (BAKHTIN, 2015: p. 324).

Em um dos adendos à obra, Bakhtin retoma o conceito de dialogismo e o justifica como processo de desenvolvimento do discurso da autoconsciência das personagens:

A separação, o desligamento, o ensimesmamento são a causa central da perda de si mesmo. Não se trata do que ocorre dentro, mas *na fronteira* entre a minha consciência e a consciência do outro, *no limiar*. O todo interior não se basta a si mesmo, está voltado para fora, dialogado, cada vivência interior está na fronteira, encontra-se com outra, e nesse encontro tenso está toda a sua essência.

(BAKHTIN, 2015, p. 322)

O campo de extração dessas vozes-ideias pelo autor não é o imaginário, o abstrato, mas a própria realidade de seu tempo. É isso que revela Bakhtin ao distinguir o processo criativo de Dostoiévski – fundado em um dom genial de auscultar o grande diálogo de seu tempo – daquele empregado pelos filósofos ou cientistas: “ele criava imagens vivas de ideias auscultadas, encontradas, às vezes adivinhadas por ela *na própria realidade*, ou seja, ideias que já têm vida ou que ganham vida como ideia-força.” (BAKHTIN, 2015: p. 100).

Mais adiante, ao analisar o discurso dos heróis nas obras de Dostoiévski, Bakhtin define com mais propriedades a estrutura dialógica dos enunciados, como a fusão de duas réplicas na consciência e no discurso do herói. Dessa maneira, há em todos os discursos estruturantes das obras um diálogo recuperável, tenso. “Todas as enunciações dos heróis do Dostoiévski tardio podem ser convertidas em diálogo,

pois todas elas como que surgiram de duas réplicas que se fundiram”, sustenta o estudioso, chegando a demonstrar a forma direta desse diálogo subjacente por meio da recriação de um fragmento do fluxo da consciência da personagem Makar Diévuchkin, protagonista de *Gente pobre* (BAKHTIN, 2015: p. 241-242).

A narrativa satírico-paródica de *DHP*, como se demonstrou ao longo desta dissertação, estrutura-se com uma pluralidade de discursos *acentuadamente* ideológicos por sua natureza paródica, e por esta razão, responsivamente desafiadores de uma réplica imediata. Diante dessa estrutura dialógica e politonal da linguagem, não é impertinente pensar sua estrutura como mobilização e atualização de elementos formais da polifonia narrativa estabelecida por Bakhtin. Em comum com os elementos da poética de Dostoiévski, a poética mobilizada pelo autor de *DHP* tem a tensão do conflito entre os enunciados, a manifestação em máximo grau da heteroglossia dialogizada do mundo da linguagem transposta para o plano da representação artística das contradições históricas, portanto socioideológicas. Neste sentido, os discursos estruturantes de *DHP* (assim como os discursos nas obras de Dostoiévski) também são imiscíveis, coplanares e isônomos em relação uns aos outros, mas não em relação à voz do autor refratada na voz do narrador satírico-paródico, que, imbuída da “fé na autossuficiência de uma consciência em todos os campos da vida ideológica” (BAKHTIN, 2015: P. 91) parece expressar a posição axiológica utópica de uma sociedade justa e por isso entra em desacordo com todas as vozes expressivas de uma sociedade distópica (injusta). Ademais, por sua natureza ideológica acabada (discursos violentos do poder ou coniventes com eles) ou contraideológica (discursos do narrador épico-paródico como expressão da posição axiológica do autor criador), falta-lhes o que me parece essencial para a plena caracterização da polifonia narrativa inventada por Dostoiévski, glosada por Bakhtin: o conflito e a tensão internas do microdiálogo. Não o conflito e a tensão da bivocalização responsiva imanente de todo enunciado, isto é, a ressonância ou refração do enunciado de outrem, de uma alteridade genérica que faz do enunciado “mais de uma voz e mais de um acento avaliativo” (FARACO, 2017: p. 122) nem sempre identificável, mas aquela em que o enunciador mesmo sempre está posicionado axiologicamente diante de seu duplo. Se os enunciados de Dostoiévski em suas obras são multívocos nesse sentido, porque não acabados, os de

Costantini são unívocos, acabados, imperativos, até mesmo quando expõem a contraideológica do narrador épico-paródico.

A tensão dialógica entre os enunciados integrantes da pluralidade de vozes narrativas está presente em *DHP*, então, mas não a tensão interna do microdiálogo, pois seus enunciados são todos acabados como mensagem. A multivocalidade narrativa de *DHP* correlaciona-se com a polifonia narrativa, certamente, porém falta ao discurso do romance justamente o traço essencial da orquestração de vozes de Dostoiévski, já que seus enunciados não se estruturam nem estão carregados com a réplica interna dos microdiálogos. Esses enunciados seriam todos unívocos⁴⁷, não fossem essencialmente paródicos, procedimento de composição que pressupõe a ambiguidade, o anverso de outro discurso que lhes antecede, ao qual se contrapõe e que faz a sua natureza bivocal. A multivocalidade narrativa, assim, põe os discursos em confronto em uma zona intersticial, porque criam um cabo de força ou campo de guerra entre si. Entretanto, a voz dos narradores épico-paródico e subjetivo que integram o conjunto dessa pluralidade de vozes também dialogam no plano da intertextualidade com diversas formas da tradição literária ocidental.

Um exemplo da tensão da linguagem dialógica em *DHP* no plano externo é o discurso do narrador épico-paródico de terceira pessoa em contradição com a justificação de motivos das deusas olímpicas Atenea e Afrodita. Ao analisarmos a marca carnavalizante do duplo destronante elogio-injúria na narrativa, reproduzimos a fala de Atenea com o elenco das virtudes de sua protegida Irene Bengoechea. A lista dessas “virtudes” traz, em risível contrabando, um medíocre “tejedora de crochet”, quase como um lapso de fala da deusa. Entretanto, em que pese a função

⁴⁷ Ao afirmar que os discursos das instâncias de poder em *DHP* orientam-se por um certo monologismo ou univocidade como discursos *acentuadamente* ideológicos – isto é, construídos por uma força centrípeta que busca uma centralização verboaxiológica e, a partir dessa posição, impor-se como máscaras do real sobre as demais vozes discursivas –, é necessário levar em conta a dimensão dialógica da constituição de todo enunciado defendida pelo Círculo de Bakhtin. De acordo com essa concepção, todo dizer, além de não poder deixar de orientar-se pelo já dito (memória discursiva ou intertextualidade), também é orientado para a resposta. Neste sentido, “possíveis réplicas de outrem, no contexto da consciência socioaxiológica, têm papel constitutivo, condicionante, do dizer, do enunciado.” (FARACO, 2009: p. 59). Assim, quer pela dialogicidade intrínseca de todo enunciado, quer pela própria essência paródica do discurso de *DHP* – procedimento pela qual o discurso se constrói em paralelo ou se sobrepõe à rigidez ideológica do pré-texto parodiado – os enunciados, já em seu nascedouro heteroglóssico e em sua articulação socioideológica, dirigem-se, *incontinenti*, para o campo externo de um “tenso combate dialógico” (FARACO, 2009: p. 69), para o terçar de armas com o narrador épico-paródico e também com a ilusória preservação de estabilidade social enunciada pelos heróis do romance. Esta é justamente a força centrífuga posta em relevo na arena dos enunciados narrativos paródicos de *DHP*.

carnavalizante desse rebaixamento da elevada esfera de interesses da deusa, o “tejedora de crochet” tem também uma função intertextual e alegórica. Na *Odisséia* de Homero, a detentora da virtude conjugal, Penélope, também teceu uma peça interminável durante dez anos à espera de Ulisses, um artifício para rechaçar seus insidiosos pretendentes. De todo modo, adiante na narrativa, o narrador de terceira pessoa, ironicamente, ensaia a recomposição dialógica e contraditória do estatuto elevado dos deuses olímpicos:

Y los três Dioses acompañaban solícitos a los magnánimos concurrentes a la casa de Teodoro Vilardebó, y a ninguno de los tres les impacientaba el largo recital, ni se disgustaban con los horribles poemas que escuchaban, pues como es sabido, para ellos, Homero, o Whitman, o la señora Mastrocarbone de Giannello no habían sido ni eran sino frágiles hombrecitos, expuestos a la inapelable muerte, cosquilleando durante una brevísima fracción de tiempo sobre la superficie de un planeta, también pequeño, frágil y perecedero.

(COSTANTINI, 2015: p. 84-85)

A narrativa de *DHP*, assim, correlaciona-se com a polifonia narrativa por sua estruturação politonal e por seus tensos embates discursivos. O mais evidente desses embates relaciona-se à própria escolha do modo de contar a história de lugares e ângulos de visão diferentes: pela voz do narrador-protagonista, que deflagra a narrativa, e do narrador épico-paródico onisciente de terceira pessoa, que representa a contraposição dialética e complementar da narrativa dos mesmos sucessos. Se são distintas as suas visões do mesmo fato, também são distintas as suas posições valorativas e as linguagens que empregam, mas ambas parodiadas de modelos clássicos, o parnasiano e subjetivo de José Maria Pulicicchio e o épico o mais distanciado possível do narrador onisciente.

Igualmente multivocais e dialógicos são os discursos contrapostos e em réplica. O dos deuses olímpicos contrapostos ao de Hades; o dos policiais e parapoliciais contrapostos aos dos poetas de Polimnia. No capítulo XX, por exemplo, os discursos e ações dos deuses olímpicos são violentamente atacados por Edes, em procedimento de rebaixamento carnavalesco aviltante. O deus ínfero refere “el astuto, ladrón y mentiroso Hermes, convertido en inofensiva mariposa nocturna, de grises y polvorientas alas” e uma iracunda Atenea, que “llena de hipocresía, se ha despojado de su refulgente yelmo, de su temible lanza y de su égida gloriosa”. (COSTANTINI, 2008: p. 102).

Ademais, a suavidade da dicção dos membros de Polimnia contrasta a fala grosseira dos parapoliciais. Com sua visão subjetiva, elitista e estreita, tomada pelo inebriamento da natureza, andam voluntariamente no mundo das nuvens os membros de Polimnia. Seus discursos paródicos buscam no preciosismo e no exotismo da linguagem a expressão de algo inefável e distante da realidade. Assim, o esoterismo hinduísta de Kirsternmacher – “moderna Kalidasa cuya tharana limpiará una a una todas nuestras auras dañinas con la incomparable belleza de su gîtâ”, na incompreensível e hilária apresentação de Romualdo Chávez – autora de uma composição poética no mínimo deflagradora do riso, pois que constituída de uma só palavra: “Nidâgha... nidâgha... nidâgha...” (COSTANTINI, 2008: p. 109). Na mesma linha satírica, a retórica de Afrodita, que busca no resgate do léxico guarani o convencimento de doña Zulema. Eles são nefelibatas que tentam enclausurar-se numa zona de conforto, fingindo ignorar a permanente ameaça às instituições civis pelo jogo de interesses político-econômicos.

Os registros discursivos em *DHP*, vistos em suas peculiaridades lingüísticas correspondentes à classe e orientação social das personagens enunciantoras são confinantes. Assim, estão perfeitamente estabelecidas as fronteiras entre o discurso de um narrador épico, que também é o discurso dos deuses; o de um narrador subjetivo culto, que busca o depuramento expressivo da linguagem neoclássica, entretanto contaminado pela absoluta ausência de autorreflexão crítica; o discurso burocrático dos policiais, voltado exclusivamente para a justificação de seus próprios atos; e o discurso popular com marcas crioulas dos parapoliciais. Contudo, essa modulação discursiva jamais dissolve as personagens no pitoresco.

Vistos sob o prisma de representação dos embates sociodelógicos que caracterizam a multivocalidade narrativa em *DHP*, embora emanados de diferentes posições axiológicas ou com diferentes valorações, cada qual com sua função satírico-paródico-específica, os enunciados emergem do olho do mesmo furacão em que está alojado o autor criador, com uma única função: minar a base ideológica dos discursos de sustentação do poder.

A sátira paródica potencializa-se com a construção de um paralelismo discursivo auto-elogioso que não consegue disfarçar sua trapaça. Enquanto os poetas de Polimnia prodigalizam afagos e adjetivos elogiosos uns aos outros, e Pulicicchio exalta e promove ao estatuto de grande arte a medíocre produção de

seus pares e de si mesmo, o comunicado oficial sobre a morte do sanguinário general Jorge Esteban Cáceres Monié, tomado pela exaltação patriótica, praticamente o transforma em herói nacional, enquanto demoniza seus executores e justifica o império da violência. Eis um fragmento dessa propaganda ideológica do estado autoritário, que apela oportunamente à comoção popular para a produção de um mártir, na reprodução entrecortada do discurso jornalístico oficial, levado ao ar no noticiário televisivo que enforma o capítulo XXXII:

[...] agentes del caos y de la violencia criminal... víctima de este vandálico atentado... vilmente asesinado por la espalda... cayó bañado en sangre... producto a no dudarlo de mentes perturbadas y enfermas... presumiblemente estaban drogados... esta ola criminal que azota a la Nación... la delincuencia subversiva... el extremismo mercenario y apátrida... despreciables asesinos sin Dios... un condigno castigo... [...]
(COSTANTINI, 2008: p. 158)

Entretanto, como demonstrei na seção 1.3.3, há um momento em que o discurso do narrador épico-paródico desvia-se de seu eixo e de seu tom “elevado”, assenhorando-se francamente do discurso popular. É quando faz a exortação dos homenzinhos no capítulo IV. Nesse momento, emprega o registro da praça pública, o único adequado à invectiva, modulada na zona de contato familiar: “Putá, mis hombrechitos, mal hechos, azorados, julepeados, sufrientes [...]” (COSTANTINI, 2008: p. 33). Essa brusca mudança de registro da fala do narrador representaria aquilo que Rama definiu como “o grande salto que, em matéria lingüística, ocorreu nessa linha de utilização da fala espontânea e popular [...] aquele pelo qual o escritor ingressou na mesma linguagem de seus personagens.” (RAMA, 2001: p. 76).

Note-se, entretanto, que nesse esforço de adequação da personagem à sua própria variante linguística dentro do mesmo idioma (o espanhol), em que se obedece ao pressuposto estético predominantemente carnavalesco, entretecido com uma combinatória de invectivas e afagos, de injúria e de elogio, o impulso do escárnio regula-se por um libelo humanista. O narrador coloca-se ao lado dos *hombrechitos* como fraterno companheiro de jornada ou mesmo à frente de sua marcha, como uma espécie de porta-estandarte da causa humana.

Tanto na comunicação telepática de Afrodita com doña Zulema (COSTANTINI, 2008: p. 131), por meio do emprego de uma espécie de *pidgin* de espanhol e guarani, quanto nos arremedos poéticos da señorita Kisternmacher, tomados pela terminologia esotérica hinduísta, há um desdém parodístico pelo

emprego daqueles torneios lingüísticos e rebuscamentos que costumam afetar determinados indivíduos em sua busca retórica de prestígio e distinção por meio de um registro artificial da fala. Mas talvez haja, sobretudo, uma referência paródica direta aos problemas enfrentados em algumas experiências narrativas da vanguarda, o de “comunicar à língua quase estrangeira de nosso espírito” (Arguedas, *apud* RAMA, 2001: p. 78).

O que importa, afinal, ainda que se ponha à frente a função paródica do aparato ficcional, talvez não seja a compreensão do *que* se representa, com as diminutas esperanças desses *hombrecitos*, mas *como* se representa nesse microcosmo de uma salinha empapelada de azul a realidade do autoamordaçamento de grande parte da população argentina em uma determinada contingência histórico-cultural de opressão e violência, por meio de uma concepção eminentemente fatalista da história, diante da qual a única linha de defesa é o riso como expressão de recusa e afirmação do voluntarismo.

A exortação do narrador de Costantini está modulada pela distância insuperável entre a pequenez humana e as altas esferas celestiais. Entretanto, ao final de sua escritura satírico-elegiaca acerca da condição humana, fiel à impiedade da cultura cômica popular carnavalesca trilhada em seu romance, o narrador épico-paródico dissolve toda angustiosa indagação metafísica humana com a proposta de um outro olhar, tão benévolo quanto impiedoso, o da poética do riso como antídoto do desconcerto humano: “Hombrecitos, mis hombrecitos, puntitos hormigueando en la Tierra, todavía, jugando a cosas raras, tambaleándose al borde de la muerte, cantando, preguntando, maldiciendo... bastante divertidos si se los mira bien.” (COSTANTIN, 2008: p. 34).

Retomemos a parte injuriosa da exortação do narrador aos *hombrecitos*. O procedimento injurioso alia-se ao procedimento carnavalizante de rebaixamento grotesco de que fala Bakhtin, ao trazer os *hombrecitos* para um nível abaixo da condição animal pela ridicularização de seus atributos negativos, desindividualizados como um bando de formigas. Ao fazer esse rebaixamento dos homens em uma espécie de descenso mortal, o narrador também sugere a possibilidade do renascimento e da elevação. À mesma sentença de morte antropológica que o narrador decreta com a composição grotesca dos homens corresponde um movimento de ascensão, porque a morte no sistema de imagens grotescas da

cultura cômica popular, “não passa de uma fase da vida triunfante do povo e da humanidade, uma fase *indispensável à sua renovação e ao seu aperfeiçoamento*. [grifo do autor]” (BAKHTIN, 1987: p. 298).

A representação grotesca dos homens na carnavalização paródica feita nesta passagem de *DHP*, então, está de acordo com o binômio morte-renascimento e vincula-se diretamente ao sentido da representação grotesca no sistema de imagens da cultura cômica popular. Contudo, nessa passagem, não se opera o movimento vertical tradicional de rebaixamento, de cima para baixo. Os *hombrecitos* já se acham rebaixados pela visão dos deuses acoplada à lente do narrador épico-paródico. Em uma guinada de posição, rebela-se a consciência do narrador e então, irmanada e solidária, ela promove o movimento contrário de ascensão dos homens ao estatuto dos deuses, criados por seu próprio idealismo. O narrador devolve aos homens, justamente, o poder de se transformarem em suas criaturas, os deuses.

Ao movimento de rebaixamento grotesco responde um movimento de elevação não solene, ainda mediado pelo riso. Ora, a redenção humana não está na contemplação do que está abaixo, na resignação à sua condição torpe e incapacitante, mas na contemplação do que está no alto, na figura mítica idealizada e superior dos deuses. De acordo com a narrativa satírica, os *hombrecitos* são poetas ruins, mas ainda assim poetas, contempladores, em sua pequenez, das altas esferas, como nos versos do poeta romântico brasileiro Castro Alves: “*Eu, que a pobreza dos meus pobres cantos/ Dei aos heróis – aos miseráveis grandes –,/ Eu, que sou cego, – mas que só peço luzes.../ Que sou pequeno, – mas só fito os Andes.../(...)*”⁴⁸.

Sabemos o quão improdutivo é tentar encontrar chaves interpretativas das composições artístico-literárias na biografia do autor. Entretanto, não é demais lembrar que Costantini também foi poeta consciencioso, não diletante, e seu impiedoso narrador satírico-paródico, ao menos nesse libelo humanista ao mesmo tempo cruel e solidário do capítulo IV, acaba revelando uma indisfarçável ternura e crença na capacidade de superação da precária humanidade de suas personagens.

A representação da condição de poeta dos heróis em *DHP* está carregada da crítica negativa à alienação social dos escritores puristas e alienados, enclausurados na torre de marfim, e também dos diletantes perpetuadores dos

⁴⁸ Versos iniciais do poema “Quem dá aos pobres, empresta a Deus”, do livro *Espumas flutuantes*.

discursos legitimadores do poder. A classe mesma desse tipo de escritores, representantes de indivíduos de diversas nacionalidades, detentores, por sua vez, de diversos ofícios sociais formadores da esfera do trabalho na sociedade argentina, é escolhida como alegoria da convivência omissa com os atos de terror e extermínio do estado autoritário. Entretanto, o narrador não deixa de reconhecer o elemento humano na manifesta debilidade ou insuficiência da contraparte social de desempenho político desses indivíduos. Isto significa que, embora dotada da crítica impiedosa e acerba, a narrativa de Costantini, embora pessimista, não é niilista, pois ainda abriga uma reserva moral de crença humanística.

Em *DHP* o *skaz* estilístico parodístico habita todos os níveis discursivos. Isto quer dizer, em primeiro lugar, que os discursos integrantes da polifonia narrativa em *DHP* são sempre os discursos do outro apropriados pela contraideologia do autor criador ou, mais precisamente, nos quais se refratam as idéias do autor criador. Em segundo lugar, que a linguagem desses discursos tem sempre uma orientação semântica diametralmente oposta à orientação do outro. O teórico explica a função fundamentalmente opositiva dessa segunda voz do parodista: “uma vez instalada no discurso do outro, entra em hostilidade com o seu agente primitivo e o obriga a servir a fins diametralmente opostos. O discurso se converte em palco de luta entre duas vozes.” (BAKHTIN, 2015: p. 221).

A multivocalidade narrativa em *DHP*, embora tributária da polifonia narrativa de Dostoiévski, constrói-se de outra maneira, pois que é outro seu objeto de representação. Não é a dúvida de ordem metafísica e religiosa acerca das últimas questões do ser e do mundo que o envolve, representado pela dúvida objetada pela alteridade de seu duplo ou de outra voz externa, mas a certeza dos mecanismos e discursos pelos quais o poder e a violência aniquiladora de toda alteridade opositiva se perpetuam.

A inserção narrativa da multiplicidade de vozes do *skaz* parodístico foi a forma encontrada por Costantini para a inserção do discurso de outrem. Creio que essa outra espécie de polifonia narrativa só passou a ser mobilizada depois de Dostoiévski e, no caso de *DHP*, com uma função específica: exhibir pela própria estilização da voz do outro, por meio dos gêneros discursivos convencionais literários e extraliterários (oratória, comunicados burocráticos, epistolografia, épica,

égloga pastoril, notícia jornalística, diálogos diretos) as fraturas de seus próprios posicionamentos morais com fins satíricos ridicularizantes.

Em *DHP*, os discursos opressivos e violentos do poder – exagerados aqui e ali pela peculiaridade da sátira paródica, mas ainda assim realistas – são replicados nas três esferas em que a trama se desenvolve, em gêneros discursivos intercalados, todos parodiados. Ora, de acordo com Bakhtin, a mobilização de gêneros discursivos intercalados é uma das características fundamentais da sátira menipeia, procedimento que “reforça a multiplicidade de estilos e pluritonalidade da *menipeia*: aqui se forma um novo enfoque da palavra como matéria literária, característico de toda a linha dialógica da evolução da prosa literária.” (BAKHTIN, 2015: p. 135).

Na análise sobre a estrutura polifônica das obras de Dostoiévski, Bakhtin assevera a centralidade do diálogo nas narrativas deste autor, de modo tão intenso que, “em todos os seus momentos está voltada para fora, dirige-se intensamente a si, a um outro, a um terceiro. Fora desse apelo vivo para si mesma e para os outros ela não existe nem para si mesma” (BAKHTIN, 2015: p. 292). A representação da autoconsciência de seus heróis, então, é totalmente dialogada. Mas haveria de fato uma estrutura narrativa tal que não fosse apelo, que não se dirigisse necessariamente a um outro, que não fosse, no fundo, dialógica, mesmo o mais ensimesmado dos solilóquios?

Sem abalar minimamente que seja a verdade teórica dessa afirmação de Bakhtin, creio que ela deva ser entendida como a opção radical pelo diálogo nas obras do autor russo como processo cognitivo. O diálogo não mais no limiar da ação, mas a própria ação. Bakhtin comenta o último sentido dessa operação cognitiva pela qual o homem não só revela-se a si mesmo como se revela aos outros: “Ser significa comunicar-se pelo diálogo. Quando termina o diálogo, tudo termina.” (BAKHTIN, 2015: p. 293).

A compreensão dessa função extrema do diálogo em Dostoiévski, serve como pedra de toque para aferir a dimensão e a função do diálogo em *DHP*. Em uma perspectiva estritamente comparatista com o procedimento composicional de Dostoiévski — e em consonância com o que já demonstrei nesta seção —, há uma divisão taxativa de gêneros e a ausência de tensão dialógica do sujeito consigo mesmo no interior dos diferentes discursos parodiados em *DHP*, quais sejam, a voz

pequeno-burguesa, a voz épica, a voz burocrático-policial, o diálogo direto dos parapoliciais e, ainda, a entrecortada voz radiojornalística e telejornalística. Entretanto, de fato unívocos em sua estrutura interna, todos os gêneros discursivos mobilizados em *DHP* estabelecem uma tensão dialógica entre si pela contraposição e choque de suas vozes paródicas. Como assinala Mejía, há uma grotesca discrepância entre o estatuto real dos membros de Polimnia e o juízo que deles fazem os policiais e parapoliciais, “y es al lector, como en toda obra irônica, a quien el autor socarronamente entrega la version aparentemente fidedigna de la ‘verdad’ “. (MEJÍA, 1991: p. 90).

Entretanto, se o mundo é uma heteroglossia dialogizada, e tanto a palavra da vida quanto a palavra da poesia refletem essa natureza ao mesmo tempo responsiva e dialógica das vozes em tensão e conflito, como demarcar uma distinção de grau, existente de fato, entre a palavra sociodelógica do cotidiano e a das representações artístico-literárias, como essa construída por Humberto Costantini? Uma resposta possível pode ser o entendimento de que a poética, cuja forma “faz cantar, faz chorar ou ridiculariza” potencializa e eleva a tensão e o conflito da palavra da vida, talvez explicáveis pela afirmação de que “à literatura se demandam, desde logo, solicitações muito maiores: muitas coisas, que na vida ficaram fora do cenário da enunciação, agora devem encontrar um representante verbal”. (VOLOCHÍNOV, 2013: p. 87). Carregada ao máximo grau pelas posições valorativas, a sátira paródica, então, também condensaria a carga ideológica do autor criador que organiza a forma artístico-literária e do herói (protagonista).

Por sua orientação externa – não profunda, mas nos interstícios das consciências onde se opera o confronto entre os discursos narrativos –, a forma de modulação dialógica empregada na estruturação de *DHP* perfaz dois campos de visão complementares sobre os fatos sucedidos na noite de 3 de dezembro de 1975, na sede de Polimnia, estabelecidos por um confronto inevitável, desde que o narrador de primeira e o de terceira pessoa são postos em ação para narrar os mesmos eventos de posições e pontos de vista diferentes. A visão particular do sujeito e a visão universal épica da totalidade, embora entrem inevitavelmente em relação de oposição, complementam-se para a construção de uma verdade dual, bivocal. O efeito é, naturalmente, de ampliação e enriquecimento da substância

narrada. Nesse caso, a polifonia narrativa estabelece-se pela narração sucessiva do campo de percepção de José Pulicicchio e do narrador épico-paródico onisciente.

De acordo com a percepção de Pulicicchio, suas próprias ações e a de seus pares são volitivas, isto é, derivam da autonomia da vontade. O narrador onisciente fornece outra versão sobre a origem dessas mesmas ações e reações, que são induzidas pela vontade dos deuses. Assim, no capítulo XXIV, pela lente de Pulicicchio, doña Zulema, voluntariamente, “entró silenciosamente y se sentó en una silla desocupada junto al sudoroso Mastandrea.” (COSTANTINI, 2008: p. 123) Entretanto, no capítulo XXVI, pelo campo de visão do narrador onisciente, era justamente outra a intenção de doña Zulema, “la cual estaba a punto de llamar por señas al señor Frugoni a fin de que le entregara este su sobre con el sueldo de noviembre”. Dirigida pela vontade de Afrodita manifestada com “aladas palabras en guarani”, doña Zulema muda de rumo: “No importunes ahora al karaí Frugoni (...) vete a ocupar aquella silla junto al muy simpático karaí de las muletas, el cual una vez te dijo cariñosas aunque un poço atrevidas ñeé” (COSTANTINI, 2008: p. 131).

Da mesma maneira, de acordo com a percepção de Pulicicchio, ele mesmo é que, obediente a um inexplicável impulso interior, entrega-se voluntariamente à escrita memorialística dos sucessos da noite de 3 de dezembro de 1975, “tal vez la simple necesidad de revivir, de no dejar que se esfumaran en el olvido, tantas y tantas cosas bellas que a todos nos habían sucedido durante la extraordinária reunión de aquel miércoles” (COSTANTINI, 2008: p. 216). Entretanto, o narrador onisciente já havia revelado que “ordenó Atenea al irreprochable José María Pulicicchio [...] comenzara a escribir [...] todos los interesantísimos acontecimientos ocurridos en Polimnia durante esa inolvidable noche [...]” (COSTANTINI, 2008: p. 210-211).

De acordo com essa dupla visão dos acontecimentos – um procedimento dialógico, polifônico e paródico, cujos discursos ao mesmo tempo complementares e contraditórios tanto ampliam a narrativa quanto deflagram o riso por sua ambiguidade –, as vozes concorrentes dos narradores, de lugares e perspectivas distintos propiciam uma dinâmica inusitada dos fatos, bifurcando o campo de visão narrativa e revelando os *hombrecitos*, afinal, como verdadeiros títeres da vontade divina.

CONCLUSÃO

Os discursos na alça de mira de narradores em pé de guerra

O discurso multivocal de *DHP* não pode ser inteiramente enquadrado como polifonia narrativa, ao menos se tomarmos esse termo como a forma estabelecida na formulação teórica de Bakhtin para dar conta da estrutura das obras artístico-literárias de Dostoiévski.

Se *DHP* não pode ser enquadrada inteiramente como uma polifonia narrativa — o modelo artístico-literário sem precedentes e aparentemente sem continuadores criado por Dostoiévski —, por faltar aos seus discursos estruturantes principalmente a tensão dialógica interna do enunciador consigo mesmo (microdiálogo, segundo Bakhtin), como pode ser caracterizada a linguagem artístico-literária do romance de Costantini? Os discursos narrativos satírico-paródicos de *DHP* são construídos de acordo com um princípio de acentuação dos dois traços fundamentais dos enunciados no intercâmbio socioideológico, defendidos pelo Círculo de Bakhtin: heteroglossia e responsividade. Por um lado, o autor criador, refração estética da vontade do autor pessoa, amplia o leque das vozes narrativas, emulando o procedimento multivocal de Dostoiévski; ao fazê-lo, também abre o leque de escolhas axiológicas (valorativas). Com esse procedimento, potencializa ao máximo grau o confronto e a tensão entre essas vozes, produzindo uma representação condensada da heteroglossia dialogizada, entendida como “uma espécie de guerra de discursos, em que estão em permanente tensão forças centrípetas (centralizadoras, monologizadoras, que tentam apagar ou submeter a heteroglossia) e forças centrífugas (que resistem à monologização e multiplicam a heteroglossia).” (FARACO, 2009: p. 121). Identifico como forças centrípetas na linguagem do romance os discursos dos deuses e dos policiais; e como forças centrífugas os discursos do narrador épico-paródico, quando exorta ou invectiva os heróis e os deuses olímpicos, e os discursos dos heróis, embora coniventes com os discursos do poder por sua carga de alienação ou de omissão.

Os discursos heteroglóssicos *acentuadamente ideológicos* de *DHP* são unívocos porque autocentrados na axiologia interna de seus enunciados. Por isso mesmo, como representação de produtos culturais, são construídos pelo motor histórico da contradição, em um embate permanente. A racionalidade da

estruturação desses discursos na narrativa pode ser explicada pela linha de defesa socioideológica de cada um de seus enunciadores, produções de máscaras do real ou expressão do real como luta, em suas diversas posições sociais, culturais e políticas. A convergência formal ocorre na medida em que tanto as obras de Dostoiévski quanto o romance em análise estruturam-se com uma multiplicidade de discursos coplanares em coexistência e interação, cujo traço composicional comum é a carnavalização.

Mas embora emulem o modelo de Dostoiévski quanto à forma da carnavalização de uma pluralidade de discursos, as obras analisadas estruturam-se com o monologismo da consciência; neste caso, o modo composicional centrado na contraideologia do autor criador, que apreende por inteiro o caráter dos heróis. Esta perspectiva composicional é diversa do dialogismo da autoconsciência criada polifonicamente por Dostoiévski, que jamais define por inteiro nem se assenhora do caráter do herói.

Nas obras de Dostoiévski, de acordo com Bakhtin (vale lembrar), o que se representa são consciências imiscíveis, tanto do autor quanto das personagens, ou seja, que não se misturam, embora interajam em sua autonomia. Esse processo de autoconsciência das personagens acha-se em estado de tensão e angústia permanentes, e por isso essas personagens são inconclusivas, irresolutas e inacabadas, e é justamente a imperfeição de seu caráter que é a matéria do enredo. Diversamente, na obra em análise, são fundamentais a definição do caráter e da voluntariedade, porque o inimigo contra o qual bate-se o autor criador precisa de um mínimo de contorno e definição moral para ser combatido.

O elemento dominante na estruturação de *DHP*, assim, é bem diverso daquele empregado por Dostoiévski na composição de suas obras. Na obra em análise, o que se representa não são consciências imiscíveis emergentes de uma luta antitética permanente, e sim a pluralidade de discursos coexistentes, autônomos e multiplanares de uma determinada contingência histórica, mas sempre conclusivos, acabados, enfeixados na consciência una do autor criador. Enquanto vozes que refletem e atualizam os discursos históricos das estruturas do poder, esses enunciados estão revestidos, digamos assim, “de uma razão que a razão do autor criador desconhece” e por isso busca rechaçá-las pelo procedimento parodístico negativo.

DHP é obra homofônica (monológica), na medida em que os discursos que a estruturam nascem da contraideologia do autor criador em sua função paródica e perfazem, afinal, um só discurso sobre o mundo historicamente determinado e presentificado em diversos planos simultâneos, como em um filme. O autor criador é um regente que, ao mobilizar esses enunciados, o faz com uma intenção contraideológica cortante e corrosiva às vezes aberta, às vezes velada, mas sempre detectável em suas dobras semântico-axiológicas.

E porque a escolha dessa estrutura narrativa como tentativa de apreensão da totalidade de uma determinada contingência histórica representada no romance? Ora, se as marcas ideológicas dos enunciados de *DHP* são a retórica da violência em um contexto de flagrante suspensão da legalidade dos atos administrativos ou do sistema judiciário e determinadas práticas sociais que expressam posições alienadas diante desse estado de coisas, a intenção corrosiva do autor criador não prescinde de um juízo prévio de valor. Para o estabelecimento desse juízo condenatório, o autor criador só pode usar o recurso da convocação do senso comum ou da posição axiológica do leitor, de que a ordem do mundo, à luz da moral e do costume, foi subvertida e ameaça a integridade individual e a própria vida. É na mão do narrador épico-paródico dirigido pelo autor criador, então, que se juntam as armas da sátira para a exposição e denúncia do falseamento dos discursos ideológicos das instâncias do poder estabelecido.

Pode-se argumentar, ainda, que a estruturação narrativa de *DHP* não é polifônica, em que pesem as premissas estilísticas estabelecidas por Bakhtin, justamente pelo caráter acabado de seus enunciados constitutivos, que podem ser aglutinados em duas linhas de força discursiva: a ideológica, centrípeta das vozes legitimadoras do poder, e a contraideológica, centrífuga, do autor criador, que opera pela corrosão de seu falseamento sóciofilosófico, denunciando a sua precariedade com as armas da sátira paródica.

Esses mundos em crise, com sua pluralidade de discursos contraditórios entre si e em rota de colisão uns com os outros, desnorteadores em seu conjunto, não deixam de ser “monoliticamente monológicos”⁴⁹, porque a narrativa dos feitos do herói, de cenários ou de acontecimentos, assim como os discursos de primeira pessoa, estão todos sob o crivo valorativo do autor criador. Ainda que a intervenção

⁴⁹ A locução “monoliticamente monológico” é tomada de empréstimo a Bakhtin, que a aplica ao mundo romanesco de Tolstói (*PPD*, p. 63).

do autor criador reduza-se à lente da ironia com que enuncia os discursos, seu ponto de vista e sua palavra, assim como nas narrativas paradigmáticas de Tolstói, comentadas por Bakhtin, “penetram em toda parte, em todos os cantos do mundo e da alma, subordinando tudo à sua unidade”. (BAKHTIN, 2025: p. 64).

A estruturação narrativa de *DHP*, assim, é rigorosamente monológica, mesmo quando se verifica aquilo que Bakhtin chamou “procedimentos composicionais de remoção ou desgaste da palavra composicional do autor”. (BAKHTIN, 2015: p. 64). Nessa estruturação é o pensamento contraideológico do autor criador que cria artisticamente os discursos de uma realidade, “um mundo de objetos, elucidado e ordenado pelo seu pensamento monológico” (BAKHTIN, 2015: p. 110), com a prévia e deliberada intenção de desconstrução de sua lógica interna.

Em *DHP*, acham-se predeterminados como alvo do autor criador o discurso do narrador-protagonista Pulicicchio, o do deus-vilão Edes (Hades), o dos escritores diletantes e alienados, o dos policiais e o dos parapoliciais truculentos. Todas essas personagens são atores de uma pantomima grotesca, cujo discurso não se sustenta por seu próprio deslocamento da razão, e por isso sua retórica interna constrói-se enquanto condena-se ao fracasso. Neste sentido, são discursos auto-demolitórios ou auto-contestatórios, o que indica, uma vez mais, sua natureza monológica.

Em suma, à pluralidade de discursos de diversa natureza e origem, que enformam uma determinada realidade contingente representada no romance, contrapõe-se a contraideologia do autor criador, que os contradiz com implacável ironia ou inacula em sua forma original o vírus da paródia. Nesse último caso, a própria sentença que afirma a ideologia do discurso já traz consigo uma outra sentença de morte endêmica, consubstanciada pela voz simultânea de revide e escárnio do narrador épico-paródico. Nesse contexto de resistência às ciladas do mundo histórico e contingente, para a consciência una e combativa do autor convergem implicitamente todos os discursos.

Entretanto, a consciência una do autor criador não tem expressão autônoma. Ela não existe apartada da consciência do outro, quer emanada da máquina do mundo, quer das vozes das personagens, porque está aderida a esses discursos como uma segunda voz. E a ironia ou a paródia são a contramão do próprio discurso, o mecanismo semântico de anulação de sua própria substância original, um vírus inoculado no tecido significante da palavra.

Os discursos narrativos de *DHP* não trabalham diretamente pela corrosão radical dos alicerces morais da sociedade como um todo, mas de alguns de seus discursos contingentes do poder, historicamente reproduzidos. Daí estruturar-se com o procedimento paródico predominante. Neste romance, o rebaixamento de caracteres está centrado em dois extratos sociais antagônicos, e sua oposição antitética de combate é configurada pelo diletantismo literário alienado, de um lado, e a estupidez e truculência da polícia política, de outro. O desenho grotesco dos traços de bestialidade dos agentes da polícia política, que tramam a chacina dos inocentes, reproduz os desígnios da cega potência divina. O que está em jogo parece ser a demonstração caricaturesca da irracionalidade do exercício do poder que decide aleatoriamente o destino das pessoas.

Carnavalização narrativa?

Em minha reflexão final sob a perspectiva da carnavalização narrativa em *DHP*, constatei que, com frequência, em diversos textos estudados sob o prisma da carnavalização literária, esse procedimento confunde-se com a mera mobilização de tropos como a ironia ou a paródia ou de imagens grotescas com função de sátira política de um determinado objeto, recortado em uma determinada contingência histórica. No início desta pesquisa, eu mesmo me senti inclinado para esse viés interpretativo que não leva em conta as particularidades do sistema de imagens carnavalescas explicadas pela teoria bakhtiniana de maneira suficiente para que se evitem confusões conceituais na produção hermenêutica do texto literário orientado pela poética do riso. Ora, a mera mobilização literária de figuras e imagens do carnaval não é suficiente para caracterizar um procedimento literário como carnavalização narrativa. A rigor, esse procedimento composicional vincula-se a uma função específica, que

[...] tende a abranger e a reunir os dois pólos do processo de formação ou os dois membros da antítese: nascimento-morte, mocidade-velhice, alto-baixo, face-traseiro, elogio-impropério, afirmação-negação, trágico-cômico, etc., e o pólo superior da imagem biunívoca reflete-se no plano inferior segundo o princípio das cartas de baralho. Isso pode ser expresso assim: os contrários se encontram, olham-se mutuamente, refletem-se um no outro, conhecem e compreendem um ao outro.

(BAKHTIN, 2015: p. 204)

Neste fragmento do capítulo “A idéia em Dostoiévski”, Bakhtin recupera a idéia nuclear do estudo que empreendeu sobre o sistema de imagens da cultura cômica e popular na Idade Média e no Renascimento, que é o dualismo universalizante das imagens grotescas. Para lembrar, em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento – O contexto de François Rabelais*, o teórico assinala a debilitação do sistema de imagens carnavalescas na literatura, já a partir de sua ascensão nas obras do Renascimento. E afirma a consumação da perda do universalismo das imagens grotescas com o advento do romantismo: “Ao perder seus laços vivos com a cultura popular da praça pública, ao tornar-se uma mera tradição literária, o grotesco degenera”, assevera o teórico (Bakhtin, 1987: p. 30).

Nesta perspectiva, com a observância estrita das linhas teóricas de Bakhtin, a mera mobilização das figuras da poética do riso em obras ficcionais, sem levar em conta a sua função (universalizante em uma vertente, satírica em outra) não pode ser interpretada como carnavalização narrativa em qualquer caso. Fato é que, nas obras da vanguarda e da pós-vanguarda, são poucas as obras em que esse dualismo morte-renascimento está presente. Creio que faz parte da estrutura de *Macunaíma*, de Mário de Andrade, por exemplo, o que precisaria ser demonstrado em estudo apropriado. Em *DHP*, a função eminentemente satírica da paródia, mobilizada para negar a voz das instâncias violentas do poder, praticamente subtrai à narrativa esse caráter universalizante do sistema de imagens carnavalescas.

Entretanto, não parece tão grave tomar o termo “poética do riso” pelo termo “carnavalização literária” ou “carnavalização narrativa”. Creio que, se assim fizermos, não trapacearemos o estudo da obra. É que o discurso parodístico bivocal e satírico de *DHP*, ao buscar a corrosão dos discursos do poder político violento contra a humanidade tem como fim último a morte dos sistemas opressivos e, naturalmente, o renascimento da cultura humanística. Era assim ao tempo de Luciano de Samósata, de Rabelais e Thomas More, em sua representação da cidade justa ou utópica, e é assim na pós-vanguarda, onde até pode ter mudado o *modus operandi* dos detentores do poder, mas ainda é o mesmo o mercado em que se coloca a prêmio a cabeça dos homens.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **Estado de exceção**. 2. ed. Tradução: Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004 (Coleção Estado de sítio).

ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia (em forma de narrativa)**. Tradução: Cordélia Dias d'Aguiar. São Paulo: Publifolha; Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

ARAGÃO, Maria Lucia P. de. A paródia em *A força do destino*. **Revista Tempo Brasileiro**. Rio de Janeiro, n. 62, p. 19, jul/dez. 1980.

ARENDT, Hannah. **Origens do totalitarismo**: antissemitismo, imperialismo, totalitarismo. Tradução: Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: O contexto de François Rabelais. Tradução: Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.

_____. **Estética da criação verbal**. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Tradução: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Obras escolhidas. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERRINI, Beatriz. **Utopia, utopias**: Visitando poemas de Gonçalves Dias e Manuel Bandeira. São Paulo: Educ, 1997.

BILAC, Olavo. A um poeta. In: **Literatura comentada**. Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico: Norma Goldstein. São Paulo: Abril Educação, 1980: p. 57.

BOSI, Alfredo. Poesia-resistência. In: **O ser e o tempo da poesia**. 6ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos, 1750-1880. 12ª edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: FAPESP, 2009.

_____. A literatura e a formação do homem. In: **Remate de Males**, Revista do Departamento de Teoria Literária do IEL, número especial de homenagem a Antonio Candido. Campinas, 1999.

CHAUÍ, Marilena de Souza. **O que é ideologia**. São Paulo: Círculo do Livro, 1994.

COMPAGNON, Antoine. **Literatura para quê?**. Tradução: Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CONSTANTINI, Humberto. **De dioses, hombrecitos e policías**. Buenos Aires: Ediciones Lea, 2008.

CONTIN, Marcelo Rocha. Platão e a Paidéia: a formação do homem e o pensamento racional. **Webartigos**. Campinas, 2006. Disponível em: <<https://www.webartigos.com/artigos/platao-e-a-paideia/14471>>. Acesso em: 23 out. 2018.

DALCASTAGNÈ, Regina. **O espaço da dor**: O regime de 64 no romance brasileiro. Brasília: Universidade de Brasília: 1996.

DURÃO, Fabio Akcelrud. Reflexões sobre a metodologia de pesquisa nos estudos literários. **D.E.L.T.A.**, São Paulo, v. 31, ago. 2015. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/0102-445014919759499939>>. Acesso em 17 jun. 2018.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. Tradução: Sandra Castello Branco. São Paulo: Unesp, 2011.

FERNÁNDEZ, Claudia N. Parodiar la tradición clásica: *De dioses, hombrecitos y policías* de Humberto Costantini. In: **Tradición y traducción clásicas en América Latina**. Maquiera, H.; Fernández, C. N. (eds.). Buenos Aires: UNLP/FaHCE, 2013.

FRYE, Northrop. **Anatomia de la crítica**: Cuatro ensayos. Caracas: Monte Ávila Editores C.A., 1977.

FREUD, Sigmund. (1915). Pulsões e destinos da pulsão. In: **Escritos sobre psicologia do inconsciente**: obras psicológicas de Sigmund Freud, vol. I. Tradução: Luiz Alberto Hanns. Rio de Janeiro: Imago, 2004.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Tradução: Cibele Braga *et al.* Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Cursos de estética IV**. Tradução: Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. Consultoria: Victor Knoll. São Paulo: Edusp, 2004.

HELENA, Lúcia. A contra-ideologia da seriedade: antropofagia e cultura brasileira. **Revista Tempo Brasileiro**. Rio de Janeiro, n. 62, p. 71-88, jul/dez. 1980.

HOMERO. **Batracomiomaquia**. Tradução: António Maria do Couto. Lisboa: R. D. Costa, 1835. Disponível em: <<http://alfclul.clul.ul.pt/clulsite/Bibliotecnica/PDF/Batracomiomaquia.pdf>>. Acesso em 19 jun. 2018.

_____. **Ilíada (Em verso)**. Tradução em versos: Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Ediouro, 2005.

_____. **Odisseia**. Porto Alegre: L&PM, 2007.

HUTCHEON, Linda. **Teoria e política da Ironia**. Tradução: Julio Jeha, Belo Horizonte: UFMG, 2000.

KAZANTZÁKIS, Nikos. Da *Odisséia* (fragmentos). In: **Poesia moderna da Grécia**. Seleção, tradução direta do grego, prefácio, textos críticos e notas: José Paulo Paes. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

KOTHE, Flávio R. Paródia & Cia. **Revista Tempo Brasileiro**. Rio de Janeiro, n. 62, p. 97-113, jul/dez.1980.

LAVILLE, Christian; DIONNE, Jean. **A construção do saber**: manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas. Tradução: Heloísa Monteiro e Francisco Settineri. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

FARACO, Carlos Alberto. **Linguagem & diálogo: as ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin**. São Paulo: Parábola, 2017.

LORCA, Federico García. **Obra poética completa**. Edição bilíngue. Tradução: William Agel de Mello. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LUCAS, Fabio. Literatura de repressão. In: **Revista de Literatura Escrita**, n. 36, maio 1983, p. 43-50.

LUCIANO. **Diálogo dos mortos**. Tradução e notas: Maria Celeste Consolin Dezotti. São Paulo: Hucitec, 1996.

MAZZOTTI, Alda Judith Alves. A “revisão da bibliografia” em teses e dissertações: meus tipos inesquecíveis – o retorno. In: BIANCHETTI, Lucídio; MACHADO, Ana Maria Netto (Org.). **A bússola de escrever**: desafios e estratégias na orientação e escrita de teses e dissertações. São Paulo: Cortez, 2012.

MEJÍA, Adelaida López. La visión satírica de Humberto Costantini: De dioses, hombrecitos y policías. In: **Chasqui – Revista de literatura latinoamericana**. Quito: Ciespal, n. 2, vol. 20, nov. 1991, p. 86-97.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Tradução: Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Unesp, 2003.

MORE, Thomas. **Utopia**. Tradução: Márcio Meirelles Gouvea Júnior. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

MORETTI, Franco. **Signos e estilos da modernidade**: ensaios sobre a sociologia das formas literárias. Tradução: Maria Beatriz de Medina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

MORIN, Edgar. **O método**: Tomo I – A natureza da natureza. Tradução: Maria Gabriela de Bragança. Mira-Sintra: Europa-América, 1977.

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada**: história, teoria e crítica. São Paulo: Edusp, vol. 16, 1997.

Quental, ANTERO. Mors-Amor. In: **Poesia e Prosa**. Seleção, prefácio e notas: Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Cultrix, 1979

RAMA, Angel. **La ciudad letrada**. Santiago: Tajamar, 2004.

_____. **Literatura e cultura na América Latina**. Organização: Flávio Aguiar & Sandra Guardini T. Vasconcelos. Tradução: Raquel la Corte dos Santos. São Paulo: Edusp, 2001.

RILKE, Rainer Maria. **Elegias de Duíno**. Tradução e comentários: Dora Ferreira da Silva. Porto Alegre: Globo, 1976.

SARTRE, Jean-Paul. Entrevista a Jorge Semprum. **Cuadernos de Ruedo ibérico**, Paris, n. 3, p. 78-86, out.-nov. 1965. Disponível em: <<http://www.filosofia.org/hem/dep/cr/ri03078.htm>>. Acesso em: 23 out. 2018.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

SKLODOWSKA, Elzbieta. **La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960–1985)**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1991.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. 3ª ed. Tradução: Maria Clara Correa Castelo. São Paulo: Perspectiva, 2004.

VOLOCHÍNOV, Valentin Nikolaevich. **A construção da enunciação e outros ensaios**. Organização, tradução e notas: João Wanbderley Geraldi. São Carlos: Pedro & João, 2013.